

مملكة كهنة وأمة مقدسة

● بقلم: أحمد السقاف

تقول التوراة إن إبراهيم عليه السلام خرج من أور عاصمة الكلدانيين في جنوب العراق مع والده تارح وزوجته سارة وابن أخيه لوط بن هاران، وكان هاران قد توفي بأور قبل النزوح فنزل الجميع في حاران بالأردن، ومات تارح والد إبراهيم في الأردن، ثم يزعم الإصحاح الثاني عشر من سفر التكوين أن الرب نادى إبراهيم عليه السلام وقاله له: «اذهب إلى الأرض التي أريك، فأجعلك أمة عظيمة، وأباركك، وأعظم اسمك وتكون بركة، وأبارك مباركك ولا أعنك ألعنه وتتبارك فيك جميع قبائل الأرض».

فحمل إبراهيم زوجته، واصطحب لوطا ابن أخيه مع الدواب وما يملكون، وساروا إلى أرض كنعان في فلسطين، وحينما حل بهم الجوع غادروا فلسطين إلى مصر، وفي هذا إقرار صريح بأن الأرض التي يزعمون أن إلههم يهوه قال لهم اتركوا الأردن الشحيحة بالخير وانهبوا إليها هي أرض كنعان هذا الشعب الكنعاني الذي سكنها بعد أن سبقه إليها اليهوديون واليوسيون والكنعانيون موجتان خرتا من جزيرة العرب واستقرتا في فلسطين.

ولم يتوقف الحلم الصهيوني فقد ظهر في الإصحاح الخامس عشر من سفر التكوين بالحرف الواحد «في ذلك اليوم قطع الرب مع إبرام - الذي تحول بعد ذلك إلى إبراهيم - ميثاقاً قائلاً: «لنسلك أعطي هذه الأرض من نهر مصر إلى النهر الكبير نهر الفرات».

أما إبرام أو إبراهيم كما سمي بعد ذلك فقد جاع وتعب في أرض كنعان - أرض فلسطين فهاجر مصطحباً زوجته ساري التي تغير اسمها فيما بعد إلى سارة وابن أخيه لوطا وخدمه ودوابه وبقي فترة قصيرة ثم عاد بعد أن تزوج فتاة مصرية اسمها هاجر فحملت منه وأغاضت زوجته سارة التي لم تنجب فاضطهدتها كثيراً، ولم تجد بدا من الهرب

فخاطبها ملاك الرب قائلاً: «قد سمع الرب مذلتك وستلدين ابناً وستسمينه اسمعيل»، والاسم مكون من مقطعين إسماع وإيل وإيل هو الإله العظيم لدى الكنعانيين سكان فلسطين.

واختتن إبراهيم بعد رجوعه من مصر وعمره تسع وتسعون سنة والختان عادة مصرية قديمة، ولما دعا إبراهيم ربه أن يكون اسمعيل عبداً مخلصاً له قال له الرب - كما تقول التوراة - إن سارة ستلد غلاماً اسمه إسحق وسيكون عهدي له ولذريته إلى الأبد».

ثم أنجب إسحق ابنه يعقوب وتزوج يعقوب من ابنتي خاله ليئة وراحيل، فقد طلب الزواج من راحيل فوافق الخال غير أنه زفَّ إليه ليئة، ولما أصبح الصباح عاتب خاله فقال له الخال نحن لا نزوج الصغيرة قبل الكبيرة انتظر أسبوعاً وسأزوجك راحيل، وزوجه راحيل، وأعطى الأب ليئة جارية اسمها زلفة وأعطى راحيل جارية اسمها بلهة وتزوج يعقوب الجاريتين أيضاً، فولدت ليئة رابين وشمعون ولاوي ويهوذا ويساكر وزبولون وولدت زلفة خادمة ليئة جاد وأشير، أما راحيل فقد ولدت يوسف وبنيامين وولدت خادمتها بلهة دان ونفتالي وهؤلاء هم الأسباط وجاعوا في أرض الكنعانيين - كما تقول التوراة - فهاجروا إلى مصر - جاءت قصة هجرتهم في القرآن الكريم في سورة يوسف ومكثوا في مصر زهاء خمسمائة سنة، ومعنى ذلك أنهم قد ذابوا في المجتمع المصري وأصبحوا مصريين، غير أن موسى أخرجهم من مصر بعد أن شعر فرعون مصر بخطرهم وأخذ يضيق عليهم الخناق وقد رفض منفتح فرعون مصر عقيدة التوحيد التي نادى بها من قبله أخناتون ووقف أمامه موسى عليه السلام مدافعاً عن عقيدة التوحيد، وحين خرجوا ليلاً من مصر زعموا أن يهوه قال لموسى: «فيكون حينما تمضون لا تمضون فارغين بل تطلب كل امرأة من جارتها ومن نزيلة بيتها أمتعة فضة وأمتعة ذهب وثياباً وتضعونها على بنيكم وبناتكم فتسلبون المصريين»، واستعاروا الذهب والفضة والملابس الحريرية بحجة أن لديهم أقراحاً وهربوا كما تقول التوراة.

ومكثوا في سيناء لا يقدرون على دخول أرض الفلسطينيين ونزلت على موسى الوصايا العشر وهم هناك وهي:

- 1- أنا الرب الذي أخرجك من أرض مصر من بيت العبودية لا يكن لك آلهة أخرى أمامي.
- 2- لا تنطق باسم الرب إلهك باطلاً.
- 3- اذكر يوم السبت لتقدسه، ستة أيام عمل وأما اليوم السابع ففيه سبت للرب إلهك.
- 4- أكرم أباك وأمك.
- 5- لا تقتل.
- 6- لا تزني.
- 7- لا تسرق.
- 8- لا تشهد على قريبك شهادة زور.
- 9- لا تشته بيت قريبك.
- 10- لا تشته امرأة قريبك ولا عبده ولا أخته ولا ثوره ولا حماره ولا

فمكثوا في سيناء زهاء أربعين عاماً حتى ظهر فيهم جيل محارب، ويزعمون أن الرب خاطبهم قائلاً: «لقد حملتكم على أجنحة النسور وجئت بكم إلي، فالآن إن سمعتم صوتي وحفظتم عهدي تكونون لي خاصة من جميع الشعوب فإن لي كل الأرض، وأنتم تكونون مملكة كهنة وأمة مقدسة - الإصحاح التاسع عشر من سفر الخروج.

ثم تسللوا إلى أطراف فلسطين ودارت بينهم وبين الفلسطينيين حروب، ولما تمكنوا من احتلال أجزاء من فلسطين أمعنوا في إفساد العلاقات بين الدول المجاورة فنالوا ما نالوا من بطن المصريين والسوريين والآشوريين والبابليين حتى سيقوا أسرى سنة 597 ق.م، إلى بابل ليبنوا الجنائن المعلقة في قصر بختنصر ويكتبوا التوراة وهم على ضفاف الفرات.

ومع ذلك فالتوراة تعترف بأن فلسطين أرض الفلسطينيين وأن بني إسرائيل طائفة دينية خرجت هاربة من مصر وقرار تقسيم فلسطين قرار ظالم، ولو أن لدى الدول الغربية قسطاً من العدل لألزمت الذين قدموا إلى فلسطين في عهد الانتداب البريطاني بالعودة إلى أوطانهم التي قدموا منها، ومن المضحك والمبكي أن يرفض هؤلاء الغزاة إعادة ما احتلوه عام 1967 ليعود التقسيم كما كان عليه، والحقيقة أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلى بالقوة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الآفاق

الرمزية
للحلم:

أونحو منهجية علمية لتفسير مضمون العلم ودلالاته النفسية (١)

ترجمة د. علي وطفة
جامعة الكويت - كلية التربية

يؤكد علماء النفس على أهمية الأحلام في تفسير الحياة النفسية ويعلنون أن تفسير الأحلام هو الطريق الأفضل إلى معرفة خفايا النفس الإنسانية. فالأحلام انعكاس لعمليات ذهنية متخفية، ولهذا فإن علماء النفس يعطون أهمية كبيرة للتداعيات الحرة ويتركون لها حرية الانطلاق من أجل الحصول على معلومات خاصة بعناصر الحلم التي يمكنها أن تساعد على إدراك المضمون اللاشعوري للحلم.

فمن أجل تفسير حلم ما فإن الشيء الأول الذي يجب أن نقوم به يكون في إيجاد العلاقة بين الحالم وموضوع الحلم. ومما لاشك فيه أننا نشاهد رموزا كثيرة داخل الحياة الحاملة. ولكن هذه الرمزية تتبدى كنتاج لتجربة التحليل، ومن خلال المعالجة وفقا لمبدأ التداعي لايمكنها أن تؤدي إلى تفسير مؤكد يرتبط عمليا بهذه التقنية نفسها.

فالكلب غالبا ما يكون أبيض وفي بياض الكلب الأبيض يكمن سر الحلم. فكيف ذلك؟ فالكلب هنا يرمز إلى السلفة وفعل الخنق إلى رغبة عدوانية ضد سلفتها. والسؤال هنا لماذا أخذ الحلم هذه الصورة وما العلاقة بين الخنق والسلفة واللون الأبيض.

من أجل تفسير وجهي الحلم الوجه الظاهري والوجه الدلالي، يميز الباحثون بين ما يظهر منه وبين الأفكار الأساسية الكامنة. وبعبارة أخرى بين المحتوى المعلن والمحتوى الكامن، ففي المثال السابق يشير فعل خنق الكلب إلى الشكل المعلن، ولكن الرغبة في الانتقام الموجه ضد السلفة تشكل الفكرة الأساسية المضمرة فالمحتوى المعلن يمثل المضمون المستقر، ويأخذ مكانه في سياقه التعبيري. فالسيدة تخنق الطيور البيضاء غالبا في المطبخ وهذا عمل مشروع مع أنه يثير فيها الإشمئزاز (محتوى معلن) ولكن توجد لديها كراهية ورغبة في الاعتداء على سلفتها وهذا أمر غير مشروع (محتوى كامن لا شعوري). وهي عندما أطلقت على سلفتها تسمية كلب يعرض عندما قالت لها: لا أريد في بيتي كلبا يعرضني ربط اللاشعور لديها بين صورة الكلب الأبيض الذي يرمز إلى السلفة وعملية الخنق للطيور في المطبخ لكي تبدو الصورة مقبولة إلى حد ما.

وبصورة أكثر عيانية يرى الباحثون أن الرغبات اللاشعورية، التي تختمر داخل العمق النفسي، مع ما يواكبها من انفعالات وذكريات، تشكل المضمون الخفي للحلم. ويعتقدون من جهة أخرى بأن الغرابة التي تتميز بها الأحلام تجد تفسيراً لها من خلال الوظيفة الأساسية المتشابهة لهذه المظاهر المرضية للعصاب

ويمكن لنا أن نستعرض مثالا بسيطا لهذه المنهجية ولهذه النتائج، وهو مثال مستعار من فرانك Frank (2) الذي يروي الحادثة التالية: جاءت إحدى صديقاته لزيارته، وروت له أنها شاهدت حلما مفاده أنها خنقت كلبا صغيرا أبيض، وقد عبرت عن دهشتها من هذا الحلم وطلبت منه تفسيراً لذلك.

ومن منطلق ارتباط المسألة بقتل الحيوانات قالت السيدة بأنها تحب كثيرا أن تعالج أمور المطبخ وهي تضطر غالبا بحكم عملها هذا أحيانا إلى ذبح الدجاج والأرانب، ومع ذلك فهي لا تحب هذا العمل وتؤديه بسرعة خاطفة ما أمكن لها ذلك. وهنا تلاحظ السيدة أنها أثناء الحلم خنقت الكلب بنفس الطريقة التي تخنق فيها الطيور في المطبخ. وهذه الملاحظات أدت إلى إدراك عميق لجوهر السبب الحقيقي لهذا الحلم. سأله فرانك ما إذا كانت تشعر بالحق تجاه شخص ما؟ وعندما أشارت السيدة إلى سلفتها التي تحاول دائما أن تفرق بينها وبين زوجها وتحاول أن تجعلها في حالة خلاف معه، وأضافت السيدة أنها منذ عدة أيام سابقة للحلم نشب خلاف بينها وبين سلفتها إلى حد أن السيدة طردت سلفتها وأغلقت الباب في وجهها قائلة لها: اخرجي من هنا لا أريد في بيتي كلبا يعرضني.

وبعد ذلك وعلى أثر هذه المعطيات استطاع فرانك أن يفك رمزية هذا الحلم. فالحلم يحدث أليا وذلك من خلال صورة متخيلة لسلوك عدواني، ولكن هذه العدوانية تتمحور حول موضوع ليس له علاقة حقيقية بالمسألة: وهي العبارة التي نطقت بها السيدة لطردها سلفتها عندما قالت لها لا أريد في بيتي كلبا يعرضني،

أي أنها تشكل اتفاقات أو اندفاعات لاشعورية داخل الشعور.

الحلم والرغبة:

يجري الاتفاق على أن حلم اليقظة يهدف دائما إلى تحقيق رغبة ما، قد تكون خيالية أو ممكنة، وذلك ينسحب على الحلم العادي. ويتضح من خلال التحليل ومنهج التداعي بأن الحلم يشكل محرك رغبة تتوغل في عمق البنية النفسية للفرد. وتبدو أحلام الأطفال بالغة الوضوح في هذا المسار فهي تحقيق عفوي للرغبات والميول اليومية التي لم تحقق إشباعا كاملا. وهي في هذا السياق لاتعبر عن علاقة رمزية بين المضمون المعلن والمضمون الكامن. ويمكن القول في هذا الخصوص إن هناك تكاملا وانسجاما بين المضمونين في هذه الحالة.

ويلجأ علماء النفس إلى أحلام الطفولة هذه ليوظفوها كأمثلة حية لوظيفة الحلم، لقد طلب من أحد الأطفال أن يقدم سلة مليئة بالكرز إلى شخص آخر على أن يكافأ بالحصول على بعض حبات الكرز لقيامه بالعمل. وفي اليوم التالي حلم الطفل هارمان بأنه قد التهم جميع الكرزات الموجودة في السلة. هذه الأحلام الطفلية تأتي كرد فعل على أحداث تجري في إطار الحياة اليومية التي تترك عند الطفل إحساسا بالأسى والندم والحزن وتترك لديه رغبات غير مشبعة.

والحلم هنا يمكن الطفل من تحقيق مباشر لرغباته وذلك عن طريق تحويل الفكرة إلى حدث مباشر بطريقة التحليل.

ويلاحظ أن بعض أحلام الراشدين تتشكل وفقا لنماذج الأحلام الطفلية وهي أحلام تنتمي إلى الفئة الأولى المذكورة سابقا. وفي هذا المجال يلاحظ أن كتاب

الروايات والمغامرات يرسمون أحلام أبطالهم الذين يسقطون جائعين في أماكن موحشة متغيرة بطريقة بارعة. فالمساجين يلمون بالحرية، وعندما تكون لدينا مشاريع تأخذ بمجامع القلب فإننا غالبا ما نلح بأن هذه المشاريع قد تحققت قبل الأوان. وهناك أمثلة لا حصر لها تصور لنا طبيعة هذه الأحلام.

المكبوت والحلم:

إن تحقيق الرغبات بطريقة وهمية حلمية، وحضور طابع الغرابة داخل الأحلام يشير إلى أن الأحلام تعبر عن العمق السحيق للنفس الإنسانية. فالرغبات مدفونة في العمق اللاشعوري، وهذا يعني أن الأحلام في أكثرها رسائل نابعة من عالم اللاشعور.

فالعناصر اللاشعورية المكبوتة نفسيا يجب ألا تصل إلى ساحة الشعور في أية صيغة كانت، وهذا يحدث بالتأكيد في حالة الأعراض العصابية، ولكن هذه الأعراض تتوافق مع تحولات غير طبيعية، أو بالأحرى مع تحولات غير شائعة داخل البنية النفسية، وذلك لأنه وتحت تأثير أسباب عديدة خاصة بالصراعات يحدث خلل في التوازن الطبيعي. فهناك قوى ناهضة للنزعات المكبوتة كما يعتقد فرويد قادرة على اختراق الحواجز والوصول إلى ساحة الشعور أو الوعي وذلك من خلال الحلم. وتلك نتيجة طبيعية ومنطقية للنوم: أثناء النوم تتراخى المراقبة وتنخفض طاقة الأنا والقوة النفسية التي تحافظ على وضعية المكبوت العادية. وفي هذه اللحظات تنتهز الطموحات اللاشعورية الدفينة والمكبوتة الفرصة أثناء النوم. لتخترق ساحة الشعور ولكن قوة الكبت التي تسجل

ضعفا كبيرا تبقى مع ذلك موجودة بحدود دنيا لتمارس بعضا من عملها وفعالياتها.

وبالتالي فإن رقابة الحلم (القوى الواعية التي ترأب وتمنع اندفاعات اللاشعور) هي بقية القوى الكابتة، فهي تمنع الرغبات اللاشعورية من الظهور مباشرة. يعتقد فرويد أنه وبسبب قوة المراقبة التي تمارس عملها حتى أثناء النوم، ويطلق عليها الرقابة الحلمية، فإن اندفاعات اللاشعور التي تتبدى في الحلم وترتدي ثوب الأحلام (التفكير الحلمي) يتوجب عليها أن تتوخى الحذر وأن تتخفى عن أنظار قوة المراقبة ومن أجل ذلك تتسلل بأثواب وهيئة تساعد على تجاوز قوى المراقبة للوصول إلى ساحة الشعور وهنا تحدث بعض التغيرات والتعديلات في هيئة هذه القوى والتي تجعل الحلم غريبا استثنائيا غير منطقي مفارق للمعاني الموضوعية بحيث يستحيل فهمه ويصعب إدراك دلالاته الحقيقية، لأن القوى اللاشعورية تأخذ طابع التقنع وتظهر على غير صورتها الحقيقية ولا تتبدى بهيئتها أو صورتها الحقيقية وبصفة مباشرة.

ومن هنا يمكن الانطلاق لتفسير الغامض في الأحلام، وهنا تكمن التفسيرات الخاصة بتشوهات الحلم ودلالاته غير المباشرة. فالعناصر الأساسية للحلم في صيغته الخام (الاندفاعات اللاشعورية المكبوتة) تأخذ صيغا تحويلية أكثر براءة تسمح لها بالوصول إلى ساحة الشعور. لقد تحدثنا في مثالنا السابق عن السيدة التي حلمت بقتل الكلب الصغير الأبيض ولاحظنا كيف اكتشف المحلل وجود اندفاعات عدوانية عند السيدة ضد سلفتها، وهي

اندفاعات مرفوضة من قبل الحالة، ولكن هذه النزعة إلى القتل تتخفى في ثياب الحلم وذلك بدلا من الظهور بطريقة مباشرة: فالكلب الصغير يلعب دور الضحية إذ يصعب جدا أن تكون الضحية المنشودة السلفة نفسها. فمن أجل إعادة بناء المادة الحلمية استطاع المضمون الكامن (رغبة قتل السلفة) أن يخرج إلى ساحة الوجود أو الشعور في صورة رمزية حلمية وبطريقة مجهولة من قبل الشعور نفسه هذه الصورة هي: خنق الكلب، فرقابة الحلم تسمح بخنق كلب ولكنها لا تسمح بخنق امرأة ولذلك فإن رغبة قتل السلفة هذه تخفت في هيئة رغبة بقتل الكلب الأبيض وهذا أمر تسمح به الرقابة الشعورية والكلب الأبيض هنا رمز جديد للمرأة المرغوب بقتلها: السلفة. لنعد من جديد إلى عبارة المرأة عندما قالت لسلفتها بصورة واعية: لا أريد في بيتي كلبا يعضني: هذه العبارة ارتسمت في ساحة اللاشعور وأصبحت اللفظة رمزا للسلفة.

وهكذا يتم الربط بين رمزية الكلب والسلفة. بعبارة أخرى يمكن القول بأن صور السلفة الحاقدة أخذت رمزية جديدة فهي كلب مسعور في وجدان المرأة الواعي واللاشعوري. وهكذا استطاع المضمون الكامن أن يرتدي هذا الثوب: الكلب الأبيض ليخضع رقابة الضمير. وتبقى الرابطة بين الكلب والخنق البياض فالمرأة تخنق الطيور البيضاء والكلب أبيض والكلب حيوان أيضا ففعل خنق الكلب المسعور في منطق الشعور أمر مشروع وهو أكثر مشروعية في منطقة الاندفاعات الحلمية.

فإدراك العلاقة الدقيقة المتخفية بين المضمون الظاهر والمضمون الكامن يشكل

مواد الحلم:

تشكل النزعات اللاشعورية الينابيع الأساسية لصورة الأحلام ويمكن الإشارة إلى مصادر أخرى. لقد عرفنا سابقاً أنه يمكن الاستفادة من الاستشارات الخارجية والداخلية في توظيفات الحلم. ولكن علماء النفس يركزون في هذا المجال على أهمية العناصر ما قبل شعورية هذه التي توجد في الذاكرة القريبة وفي الذكريات والاهتمامات التي تشكل المواد الأساسية للحلم.

وغني عن البيان أن المضمون الظاهري للحلم يعتمد على أحداث جديدة ومشاريع حديثة واعية، فأكثرية الأحلام تشمل على عمليات ذهنية تدور أحداثها في ماض قريب. ويطلق فرويد على هذه العمليات بقايا أحداث اليوم. وهذا ويمكن لعمليات الاصطفاء الخاصة بالذكريات أن تتدخل في عملية صياغة الحلم وهي بالتالي يمكنها المساهمة في تحليل دلالاته العميقة.

وعندما يقع الخيار على مجموعة ذكريات، فإن ذلك يتم على ضوء القرابة التي تشد هذه الذكريات إلى العناصر اللاشعورية. وينسحب الشيء نفسه على الاهتمامات حديثة العهد التي تعطي الفرصة لظهور اهتمامات أكثر عمقا. فالحلم بصورة مبسطة مزيج من مواد مختلفة تتكون بالدرجة الأولى من بقايا الاهتمامات اليومية ذكريات حديثة واهتمامات، ومن دينامية لاشعورية بالغة العمق يطلق عليها فرويد رغبة. ويحدث أن العناصر ما قبل شعورية توظف لإنتاج ما يسمى المضمون المعلن للحلم، وهي في كل الأحوال لا تمثل المضمون الكامن. وإذا حدثت إزاحة الأفكار التي يعبر عنها الحلم

المنطلق الأساسي لإدراك وتفهم القضايا الخاصة بعبثية الحلم.

يرفض بعض الأشخاص قطعياً أن يفسر أحلامهم وفقاً لهذه المنهجية ويرفضون بقوة أن تكون أحلامهم صورة لرغبات لاشعورية في موت بعض الأصدقاء والأحبة! كتبت إحدى المريضات إلى فرويد قائلة «أتجسر حقاً على القول بأنني أريد الموت لزوجي! إن في هذا بلاهة واضحة! لقد كونا أسرة متكاملة وبالتالي فإن موته يحرمني من كل ما أملكه في هذه الدنيا.

ويقول مريض آخر: كيف تستطيع أن تقول إنني أسفة على إنفاق مبلغ كرسته لآخواتي ومن أجل تربية أخي؟ إن هذا مستحيل فأنا لم أعمل أبداً إلا من أجل عائلتي ولا توجد لي أية غاية أخرى في الحياة غير إنجاز واجبي من أجل أسرتي»، هذه الاعتراضات مشروعة إلى حد كبير ولا سيما في المستوى الشعوري من التفكير، فهي صحيحة من جهة نظر لاشعورية وخاطئة إذا أخذنا بعين الاعتبار الوضعية الشعورية. وهنا يمكن أن نلاحظ المشقة الكبيرة التي يتجشمها عالم النفس عندما يريد أن يتحدث عن دلالة حلم ومغزاه أي عندما يريد أن يدخل في مجاهل المضامين الكامنة والخفية.

فهناك نزعات لاشعورية، والحالم له كل الحق في أن يعلن بأنه يجهل هذه النزعات وأنه يرفضها في الوقت نفسه. ولكنه مع ذلك لا يحق له أن يعارض إمكانية الوجود اللاشعوري لهذه النزعات. يعرف فرويد في النهاية الحلم بأنه: هو تحقق مقنع لرغبة مكبوتة لاشعورية وهو لا يعدو في النهاية عن كونه تنفيذاً لرغبة معينة.

فإن ذلك يشير إلى كل ما يريده المرء: تحذيرات، مشاريح، ومع ذلك فإن الحلم يبقى تحقيقاً لرغبة لاشعورية: فالحلم ليس مشروعاً محدوداً أو تنبئها قصير المدى بل يمثل وعلى نحو دائم مشروعاً أو تحذيراً يولد - بتأثير رغبة لاشعورية - طريقة تعبير تسعى إلى تحقيق رغبة.

الحلم والجنس؛

لقد قاد تحليل الأحلام فرويد في أغلب الحالات إلى إدراك المكونات المختلفة لليبيدو (طاقة الحب) والتي ترتبط بالعقدة الأوديبيية، أو بعناصر جنسية أخرى. ومع ذلك فإن فرويد يعترف بأن الرغبات المحركة للحلم ليست بالضرورة رغبات من نسق جنسي، فهناك مجموعة أخرى من الرغبات يمكن أن تكون في أساس الحلم بشرط أن تكون هذه الرغبات مكبوتة في الحدود الدنيا.

يقول فرويد في هذا الخصوص في كتابه «تفسير الأحلام» لا يجب أبداً أن ننسى أهمية المركب الجنسي ولكن لا يجب أن نبالغ إلى حد النظر إليه بوصفه يملك تأثيراً نهائياً وبلا حدود. إن القول بأن جميع الأحلام يجب أن تفسر على نحو جنسي مقولة تخالف منطق العلم في تفسير الأحلام.

تتطلب معرفة الدور الذي يؤديه الليبيدو داخل اللاشعور من المحلل أن يبحث عن المحتوى الكامن الجوهرى للحلم وذلك داخل المركبات الجنسية. فالميل المكبوتة يمكنها أن تنتمي في إطار هذه الحالة إلى ماض قريب نسبياً كما يمكنها أن تعود إلى المرحلة الطفلية من الحياة.

قالت إحدى السيدات لفرويد أنها حلمت بأن ابنتها قد توفيت وهي لم

تتجاوز بعد السابعة عشرة من العمر لقد افترض فرويد أن السيدة كانت قد تمتن الموت لابنتها في إحدى المرات، وذلك على نحو شعوري ثم أصبحت هذه الرغبة لاشعورية لاحقاً فالابنة كانت نتاجاً لزواج بائس انتهى بطلاق بين الزوجين.

ولما كانت الأم حاملاً بطفلتها هذه فهي وعلى أثر مشاجرة مع زوجها بدأت تضرب نفسها ساعة إلى إجهاض نفسها متمنية موت من في أحشائها. وهذه الأحداث القديمة تفسر بوضوح الرغبة اللاشعورية عند الفرد الخاصة بموت أحد الأحبة أو الأقرباء.

وغالباً ما يعود المحلل النفسي غالباً إلى ذكريات بعيدة جداً وذلك في مرحلة الطفولة وهي المرحلة التي تنتظم من خلالها وعلى نحو لاحق الحياة اللاشعورية للنفس الإنسانية، وهذا يسميه فرويد بالزمن القديم للحلم. ومن هذا المنطلق فإن العقد والمركبات مثل عقدة أوديب وعقدة الخضاء تمثلان مفتاح الأحلام.

تقول حاملة أخرى أنها شاهدت نفسها على شاطئ البحر وفجأة ترى منزلاً كبيراً في نهاية موجات عاتية تحيط بقاربها وبدأ لها وكأن المنزل يتحرك وكأنه قارب. بعدها تشعر الحاملة بالدوار وذلك لأن القارب يتحرك على منوال المنزل وهي في إطار قلقها هذا تدفع أمها داخل المياه وفي هذه اللحظة نفسها تشعر بأن القارب بدأ ينساب ويطرحها داخل الماء ثم تصيح طالبة النجدة. وعلى أثر ذلك تشاهد أباهما بين المنقذين ثم يأخذها بين ذراعيه. ثم تسعى إليه صائحة بابا بابا.

لا يتطلب تفسير هذا الحلم مشقة كبيرة: فالعلاقة الحميمة بين الأم وابنتها تنقطع وهي تنادي أباهما. أما فيما يتعلق

التكثيف Condensation والإزاحة Displacement والترميز Symbolisation والدرامية Dramatisation، وتأخذ هذه المفاهيم صيغة عمليات لاشعورية خاصة بالنشاطات اللاشعورية، وهي توجد في أصل بنية المظاهر المرضية العصابية، هذا ويمكن للأحلام أن تضع هذه العمليات في دائرة الوضوح.

يفوق المضمون الخفي للحلم مظهره من حيث الفن. وبالتالي فإن المحلل لا يستطيع أبداً أن يستنفذ الصعوبات التي توجد داخل الحلم. لقد أدرك بينيه Binet إلى أي حد يكون التفكير عن طريق الصور محدوداً بالقياس إلى التفكير الذي يعتمد على المفاهيم، حيث يقول عبارته المشهورة: يفكر المرء جيداً فيما بعد الصورة. ويمكن لهذه المقولة أن توظف في مجال الأحلام، فهي تشير إلى غزارة المعطيات الرمزية وذلك بالقياس إلى الصور الحلمية الخام: فالحلم المعلن هو ترجمة مختصرة للمحتوى اللاشعوري. وهنا يستخدم فرويد مفهوم التحدد التضايفي Surdetermination (تحدد سلوك ما بدوافع مختلفة) ليشير إلى طاقة المادة الحلمية والتي يمكنها أن تترجم عدة عناصر خفية وأن تجسد موضوعات لاشعورية متعددة.

التكثيف Condensation

ويمكن لهذا النموذج الحلمي المأخوذ من فرانك Frank أن يكون مثلاً جيداً لعملية التكثيف: حلمت سيدة أنها كانت تتنزه مع صديقتها في الشارع وإذ بها تتوقف أمام واجهة لمشاهده القبعات المعروضة ثم تدخل وتشتري قبعة سوداء. أكدت السيدة لمحلها أنه سبق لها أن شاهدت هذه القبعات واقعياً ولكنها لم

بالمنزل الكبير والقارب الصغير فإن ذلك يتعلق بذكريات طفولية تخص سرير المهد داخل غرفة والديها (عقدة أوديب) هذا هو التفسير الذي وصل إليه لافورك Laforegue عبر منهج التداعي.

ويشير الحلم التالي إلى العقدة الأخوية Complexe fraternel والذي يتبدى بوضوح كامل. وهو حلم فتاة مفاده أنها كانت تنزهه داخل مدينة حيث كانت الشوارع مزدحمة: «كنت أقول لنفسي هذه هي الحرب التي ستبدأ أو بالأحرى التي تستمر وذلك لأن السلام لم يكن إلا حلماً. ولم أكن قادرة على التحمل ثم سألت ما إذا كان أخي قد انصرف إلى الحرب».

نشوب الحرب تتطلب دعوة أخيها إلى الجندية وكان أخوها يحظى بالدلال منذ اللحظة التي وجد فيها في هذا العالم. أما الفتاة الحاملة كانت محرومة من الحنان وتعاني من طفولتها حيث كانت تتعرض لهجمات الأخ بصورة دائمة. ولذلك فهي في الحلم تجد الحرب وذلك من أجل التخلص من أخيها.

التأويل والتكرار

تفسير الحلم على الطريقة الفرويدية أشبه بقراءة الخطوط الهيروغليفية. ففي الأمثلة التي سقناها حتى هذه اللحظة يبدو لنا أنه لمن السهولة بمكان أن نقرأ المحتوى الكامن للحلم وفقاً لصورة المحتوى الظاهر المعلن. أما في الأحلام المعقدة فيأخذ المضمون المعلن صيغة تنكر بعيدة المدى وصورة مزيفة للمضمون اللاشعوري، وذلك يتطلب طاقة كبيرة جداً من أجل الوصول إلى تفسيرات العمليات السائدة في هذا المستوى. ويصف التحليل النفسي هذه العمليات بمفاهيم مثل

آخر. وتلك هي أهم عملية تهيمن على الدينامية اللاشعورية. تسمح هذه العملية لبعض العناصر المكبوتة أن تحول فعاليتها إلى صيغة جديدة أكثر قدرة على التكيف. ويشمل إزاحة الرغبات والمفوضات (أشكال المعاناة التي ترتبط بردود الافعال الخاصة بعقدة الإحساس بالذنب) وغالبا ما تشكل هذه العملية الأساس الحقيقي للتوازن النفسي عند الأفراد.

ويستند فرويد إلى صورة هزلية لرسم الملامح العامة لعملية الإزاحة المستخدمة من قبل الوعي اليقظ: اتهم بيطار (القرية) (حذاء الخيول) بجريمة الخيانة الكبرى، وبما أنه لا يوجد بيطار آخر في القرية قررت المحكمة إعداد واحد من الخياطين الثلاثة في القرية.

هذا ويمكن لعملية الإزاحة أن تأخذ موضوعاً جديداً كما في المثال السابق أو أن تأخذ اتجاهها مجانسا. وتلك هي حالة الصياد الذي كان يصطاد الطرائد الكبرى ويتأثر ببعض الظروف اتجه إلى صيد الحجل. ويعني هذا أن نزعته قد تحولت إلى موضوع جديد، وأن هناك ظروفًا جديدة مثل الزواج والصحة أو المرض منعه من ممارسة نشاطه المعهود. فالرغبة الأولية قد تستبدل برغبة أخرى مجانسة لها. ويمكن ملاحظة الأمر نفسه في مستوى الرهابات العصابية ولا سيما رهاب الخوف من الحيوانات الذي يتعرض لعملية إزاحة فيحل حيوان محل آخر بوصفه موضوعا للرهاب.

ويلاحظ على مستوى الحلم، والميول اللاشعورية، أن التحويل يلعب دورا كبيرا في مخادعة الرقابة الشعورية. إذ يمكن لأشياء غير معنية أن ترعب صاحب الحلم وأن تثير فيه مخاوف حقيقية وذلك لأنها

تشتت أيا منها وكان زوجها في هذا اليوم يعاني من مرض وكانت قلقه عليه وأثناءها قدمت صديقتها تبحث عنها وكانت راغبة حقا في الترويح عن نفسها عبر نزهة قصيرة. وأثناء النزهة جرى الحديث عن رجل كانت تعرفه قبل زواجها وكانت تحبه جدا، لقد بدا لها أنه لمن المستحيل بمكان أن تفكر بالزواج منه الآن وهو رجل ميسور. أما فيما يتعلق بالقبعة لقد أعلنت الحالة أنها كانت فعلا ترغب بشراء واحدة، ولكن ذلك لم يكن ممكنا بسبب الحالة المادية المتردية لزوجها.

إن شراء القبعة السوداء يشكل هنا مفتاح الحلم: فشراء قبعة سوداء تستعمل أثناء المآتم كان قد حدد بتأثير رغبة ثلاثية: موت الزوج، الرغبة في الزواج من الرجل الذي تحبه، وأخيرا الرغبة في الحصول على المال. وهذا يعني أن صورة القبعة كانت تحديدا متضافرا لعوامل مختلفة Surde'termination.

تستند عملية التكثيف إلى عنصرين أساسيين حيث يتبدى المضمون المستتر داخل الحلم الظاهر.

ويشبه هذا الواقع حال شخصين توجد لديهما مشاعر متشابهة (غيره، سوء نية) هذه المشاعر تتبدى في صورة واحدة مركبة تبدو في الحلم. وهذا يعني أن التكثيف يؤدي إلى تمرير مجموعة من الميول بعيدا عن الرقابة الشعورية وذلك عندما يتم ترجمة هذه الميول إلى صور هي بالضرورة نتاج لنزعات أخرى.

الإزاحة: Displacement

تحدث هذه العمليات عندما يتم إزاحة الموضوع الخاص بنزعة ما إلى موضوع

عليه أن يصحح بعض العبارات في مقالة له وفي المساء يحلم أنه يصقل قطعة من الخشب.

تمارس الدراما تأثيرا اصطفايا في المواد المستخدمة داخل بنية الحلم الظاهر. وهي تخضع لتحديات صريحة، إذ لا يمكن التعبير عن كل شيء من خلال الصور. وبالتالي فإن الطريقة التي يعبر فيها عن العلاقات المنطقية داخل الحلم تتغير مع تغير الأفراد، وأحيانا تبدو في صورة عملية تنطوي على عدة صور في آن واحد حيث تتجلى العلاقات السببية في تعاقب هذه العناصر نفسها. وهنا يجب أن تتوافر الحكمة الكبيرة من أجل تفسير كل هذه العلاقات السببية بما فيها من تعارضات وتناقضات.

رمز الأحلام Symbolisme des rêves

الرمز شيء أو تصور يأخذ مكان شيء أو تصور آخر بوصفه مشابها له أو لأنه يرتبط به بعلاقة ما، وهو في ذلك يقدم دلالة ليست له في الأصل. ولكن توجد في أغلب الحالات روابط محدودة تربط الرمز بالرموز إليه. على سبيل المثال: حفنة من تراب الوطن تمثل بالنسبة للمغترب رمز الوطن البعيد.

لقد بينت تجارب المحللين أن صور الأحلام تمثل عددا كبيرا من الرموز الخاصة بالصور الكامنة واستطاعوا من خلال هذه التجارب تحديد مجموعة من الرموز التي تشير إلى عدد كبير من الصور على نحو منتظم. وتشكل هذه الرمزية أيضا وسيلة لاشعورية من أجل التذكر وتجاوز حدود الرقابة الشعورية.

وهناك عدد من الرموز النموذجية، حيث تتجلى السلطة الأبوية أو الأمومية

استبدلت بموضوعات أخرى قادرة على بث الخوف والقلق. ففي الحلم الذي أشرنا إليه سابقا والخاص بعملية خنق الكلب الأبيض نلاحظ أن الحقد الذي تكنه السلفة تجاه سلفتها قد أخذ موضوعا آخر وهو الكلب الذي لا يجانس الموضوع الأساسي إلا في مستوى التداخي. ويمكن في هذا السياق أن يعزى لعملية التحويل نزعة الحالم إلى إضفاء اهتماماته واسقاطها على الآخرين (3).

ويتم هذا الأمر في صيغة معكوسة تماما بمضمونها الكامن داخل الحلم الظاهر المعلن الخ... ومن هذا المنطلق فإن تفسير الأحلام يقوم في جانب كبير فيه على أساس إدراك الغايات الحقيقية وإيجاد علاقات التحويل وتحليل التكثيف وذلك لأن كلاهما التكثيف والتحويل يشكلان العملية التي تسهم بالدرجة الأولى في بناء التشوهات واللاتماسك الذي يتبدى في الأحلام.

الدراماتية Dramatisation

يشير مفهوم الدراماتية إلى حالة يعبر فيها المضمون الظاهر للأحلام عن وضعية أو فعل أو أفكار مجردة تتطلب من أجل أن تدخل في الحلم أن تتحول إلى صور في صورة دراما أو في صورة شاعرية فالتملك على سبيل المثال يتجسد في حالة فيزيائية كأن يجلس المرء على شيء ما ويسيطر عليه. قد يقول واحد من الناس لنفسه «إن النضال من أجل هذه الحياة لا يستحق كل هذا العناء» وعند المساء يرى هذا الشخص في حلمه: خنفساء تتسلق شبك النافذة وعندما تصل إلى أعلى نقطة فيه تسقط ثم تعاود الصعود. ومثال ذلك أن أحد الكتاب يعتقد أنه يجب

والأسد والصقر والثور وهذه الرموز تشكل ما يسمى بمنظومة الرموز الأبوية. وعلى خلاف ذلك يمكن لرمز واحد أن يشير إلى منظومة من الدلالات والتي يمكنها أن تتوافق مع عناصر لاشعورية ذات أحوال مختلفة فالقارب يمكن أن يشير إلى مهد الطفولة أو إلى الطبيعة الأنثوية.

إن تحليل الرموز وتفسيرها أمر يتطلب أناة وصبرا: فالرمز المنعزل لا يمكنه أن يشير إلى أي مفتاح للدخول إلى دهايز اللاشعور. فالمنهج الرمزي لا يشابه في أية حال من الأحوال منهج التداعي. يقول فرويد: «إن التقنية التي تستند إلى معرفة الرموز لا يمكنها أن تحل هذه التي تركز إلى التداعي ولا يمكن أن تقاس بها، فهي تتكامل مع الأخيرة وتزودها بمعطيات هامة».

تشير هذه الخلاصات بما فيه الكفاية إلى تعقيد العلاقات القائمة بين الشعور واللاشعور في دائرة الحلم. فالحلم، من وجهة نظر، ليس شيئا آخر سوى نتاج عمل يهدف إلى فعل التكثيف والإحالة والدراما والترميز، وذلك دون أن نتوغل في إحصاء الفعاليات الجانبية والتي تعمل على توحيد المعطيات المختلفة في كل متكامل داخل الحلم والتي تعمل على تنظيم المواد الحلمية داخل نسق لا يمكن فهمه بسهولة. هذا ويمكن القول بصورة أخرى أن الحلم هو عمل بنائي يعبر عن الأفكار الكامنة في مجاهل اللاشعور.

ويمكن للدراسات العاطفية أن تجد ترجمة لها داخل المضمون المعلن للحلم عبر صور ورموز وكيفيات مناقضة تماما لمبدأ تحقيق هذه الرغبات. فعمليات الحلم تجعل المضمون الخفي للحلم غير

غالبا في رمزية صورة ملك أو أمير. ويمكن للنظام الرمزي للأب أن يأخذ أشكالا متعددة مثل: ملك، أو رئيس. وقد يأخذ صور حيوانات مقتدرة كاسره مثل الأسد والصقر والثور. فالحلم الذي يهاجمنا فيه صقر يشير إلى هيمنة أبوية وهو يرمز إلى عنصر القهر الذي يمارسه الأب، كما يمكنه أن يمثل الرغبات الأوديبية، ولكن غالبا ما يأخذ الأب المخيف صورة ثور هائج. وهناك أحلام كثيرة من هذا النوع وذلك بالنسبة للأشخاص الذين يشعرون بمكانتهم الدونية تجاه آبائهم.

تنظر المرأة إلى الذكورة في تجلياتها العدوانية حيث تأخذ رمزية الأدوات القاطعة والحادة. أما الأنوثة فتأخذ رمزية سلبية عند الذكور إذ غالبا ما تأخذ صورة مادة مثقوبة أو قناة أو حفرة أو كهف أو قارب، وقد يرمز لها بصور العنكبوت الذي يمثل الأم المخيفة التي تسجن طفلها داخل حلقات سيطرتها. هذا ويرمز إلى الولادة وبشكل منتظم بانبثاق الماء، حيث يتم الغوص في الماء أو الخروج منه، وهذا يشير إلى حمل أو ولادة أما الموت فيرمز له بالرحيل.

لا يوجد في نيتنا أن نذكر جمع الرموز التي يشير إليها فرويد في مجال علم الأحلام Science des rêves. ولكن لابد في هذا السياق من الإشارة إلى نموذجين من الرموز وهما جديداين بالملاحظة: فالتصورات اللاشعورية المحددة يمكن أن تترجم وحسب الحالة إلى صور رمزية مختلفة جدا هذا من جهة. وهناك حرية واسعة جدا في مجال رمزية الحلم إذ توجد رموز لا حصر لها يمكنها أن تشير إلى شيء واحد على سبيل المثال يرمز للأب برموز مثل الملك

مفهوم ومقنع بشكل كامل، ومع ذلك فإن هذه العمليات تكشف عن الدلالة الحقيقية وفقاً لمبدأ التداعي. يصف أحد المحللين ثلاثة أشكال من الأحلام المختلفة الناجمة عن رنين منبه الصباح. في المرة الأولى شاهد المحلل نفسه في الحلم عائداً من إحدى الكنائس حيث يشاهد قارع الأجراس يصعد إلى جرس الكنيسة ويرنه. وفي الحلم الثاني كان في الشتاء حيث كان يسير على زلاجة تصدر رنيناً وتجلجل، وفي الحلم الأخير يشاهد عاملة المطبخ تأتي إلى صالة الطعام وعلى الرغم من تحذيراته لها تركت الصحون تسقط على الأرض. يسجل فرويد ملاحظاته حول هذه المسألة: الحالم لا يدرك منبه الإيقاظ وهذا لا يشكل عنصراً من عناصر تفسير الحلم فهو يستبدل الضجة التي يصدرها المنبه بضجة أخرى وهو يفسر في كل مرة الحدث بطريقة مختلفة لماذا؟ يقال إنما يحدث في هذه الحالات يحدث بحكم المصادفة الاعتباطية. ولكن تفسير الحلم على نحو موضوعي يقتضي منا أن نعرف لماذا يختار الحلم هذا الصوت دون الأصوات الأخرى وذلك ضروري من أجل أن نفهم الإثارة الحلمية التي يسببها المنبه.

هامش:

(1) ترجمة هذه المقالة عن:

Jean claude Filoux: l'Inconscient ,

P.U.F, Que sais-je? P.U.F. paris. 1984.

Cite par Dalbiez. la methode psychanalytique et la doctrine freudienne, Desclée. Desclée de brouwer.



مقدمة المترجم

نقدم في هذه المقالة ترجمة للفصل الرابع عشر (ص 219 - 227) من كتاب «مدخل إلى الدراسات الأدبية - مناهج النص» الصادر عن دار النشر دوكلو، باريس - جيمبلو، 1987م Introduction aux etudes Litteraires, Methodes du Texte, Duculot, Paris - Gembloux, 1987. وكنا قد عرفنا بهذا الكتاب الجماعي في مقدمة ترجمتنا الفصل السادس

بول ديلبوي P. DELBOUILLE

جامعة لياج Universite de liege

ترجمه وقدم له

د. محمد خير البقاعي

جامعة الملك سعود - كلية الآداب

(الأسلوبية)، وقد نشرت تلك الترجمة مجلة «البيان» الكويتية في عددها 340 - نوفمبر 1998م (ص 32-44)، كما عرفنا به في مقدمة كتابنا «بحوث في القراءة والتلقي» مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية 1998م الذي احتوى على مقالات استلت من الكتاب لأنها تعالج موضوعا واحدا.

أما فصل اليوم فإنه يقع في القسم الرابع من الكتاب الذي يحمل عنوان «النص والتاريخ Le Thexte et L'histoire» ويحتوي على أربعة فصول هي على جانب كبير من الأهمية، وسنتابع تقديمها للقارئ العربي كلما وجدنا الفرصة مؤاتية.

موضوع الفصل هو «تحقيق النص L'etablissement du text» وهي مرحلة مهمة من مراحل إعداد النصوص وتقديمها للباحثين لأن أي دراسة مهما كان نوعها ومنهجها ينبغي أن تقوم على نص صحيح محدد الهوية، بل إن بعض الدراسات تنصب على المراحل التي مر بها النص حتى انتهى إلينا، ولا بد لمحقق النص أن يثبت في حواشيه الروايات والقراءات والتغييرات التي طرأت على النص خلال رحلته من قلم المؤلف إلى تأملات القارئ وملاحظاته.

لقد اكتسب تحقيق النص أهمية كبيرة في الدراسات الفيلولوجية الغربية، وكان له في مناهج العلماء المسلمين منزلة خاصة وضحت دراسات حديثة قام بها نفر من الذين اهتموا بتحقيق النصوص التراثية العربية متأثرين بالمستشرقين الذين أحيوا منهج العرب القدماء في ضبط النص وتقديمه في صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التي صدر بها عن

مؤلفه، ولكن المستشرقين أضافوا، بلا شك، إلى مناهج القدماء ما استجد لديهم في هذا المجال ضبطا وفهرسة وأصول نشر.

ونذكر هنا بعضا من أهم الدراسات التي تناولت الموضوع في العربية: - تحقيق النصوص ونشرها، عبد السلام هارون ط 20 مؤسسة الحلبي - القاهرة 1385هـ / 1965م.

- منهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، د. رمضان عبد التواب، ط 1، الخانجي 1406هـ / 1985م.

- محاضرات في تحقيق النصوص، هلال تاجي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، بيروت 1415هـ / 1994م.

- تحقيق المخطوطات بين الواقع والمنهج الأمثل، د. عبدا لله عسيان، ط 1، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية 1415هـ / 1995م.

- تحقيق التراث العربي، منهجه وتطوره، د. عبد المجيد دياب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، القاهرة، 1403هـ / 1983م.

- في منهج تحقيق المخطوطات، مطاع الطرابيشي، دار الفكر، دمشق 1403هـ / 1983م.

- محاضرات في تحقيق النصوص، د. أحمد محمد الخراط، ط 2، دار المنارة، جدة 1409هـ / 1988م.

- قواعد تحقيق المخطوطات، صلاح الدين المنجد، ط 3، دار الكتاب الجديد، بيروت، بلا.

- منهج تحقيق النصوص ونشرها، د. نوري حمودي القيسي والدكتور سامي مكي العاني، مطبعة المعارف، بغداد 1975م.

ومن الكتب المترجمة في هذا المجال

يكون الكتاب مترجماً إلى العربية.

د. محمد خير البقاعي

الرياض 21/3/1420 هـ

5/7/1999 م

النص المترجم تحقيق النص

1 - لدونة النص

يتعرض أي نص مطبوع، شأنه شأن أي نص مخطوط، إلى التغير من طبعة إلى أخرى (1). إن الاستسهال والضرورات الاقتصادية، والجهل بالأخطار المحدقة أدى إلى إنتاج طبعات جديدة اعتماداً على الطباعات التي سبقتها مما يؤدي حقا إلى أن تسوء حالة الكتابة.

أما النصوص التي سبقت القرن التاسع عشر فإن تطور الإملاء، وتعديل القواعد واستخدام علامات الترقيم أدى، مع مرور الزمن، إلى تدخلات لم تُجر بما ينبغي لها من الاهتمام غالباً، ولا تُظهر على أي حال، مدى الإحترام الحالي الذي نكنه للنصوص الأصلية. وينبغي أن نرفع أصواتنا أيضاً في وجه الاعتداءات التي تعرضت لها بعض الأعمال الكبيرة، على مر السنين، والمتمثلة في المنع المستند إلى حجج دينية أو أخلاقية أو سياسية عندما لا تكون جمالية قط؟

وأن أحد أصلح الأمثلة هنا هو روايات «ماريفو» Marivaux التي عانت كل المعاناة من العناية المفرطة التي خصها (2). بها ناشران يمارسان عملية الترميم هما: «دوفيكي» Duviquet و«دوبر» Duport.

2 - جهد الطباعة المعاصرة

بذلت الطباعة المعاصرة جهداً كبيراً كي تقدم للقارئ مادة صالحة نسبياً. إن

كتاب ريجيس بلاشير وجان سوفاجيه الذي ترجمه عن الفرنسية د. محمود المقداد بعنوان «قواعد تحقيق المخطوطات العربية وترجمتها»، ونشرته دار الفكر في دمشق 1409 هـ - 1988 م.

وكتاب برجشتراسر: أصول نقد النصوص ونشر الكتب الذي ترجمه عن الألمانية محمد حمدي البكري ونشرته دار المريخ في الرياض 1802 هـ - 1982 م.

ومن المقالات المفيدة ما نشره محمد السيد علي بلاسي في مجلة: رؤى، العدد الرابع 1419 هـ - 1999 م بعنوان «أصول تحقيق المخطوطات» ص 70 - 75.

إن وجهات النظر المختلفة التي يقدمها هذا المقال يمكن أن تعطي القارئ العربي فكرة عن أعمال الغربيين في تحقيق نصوص تراثهم القريب والبعيد، وتمكنه من عقد مقارنات بين ما يراه في نشر التراث العربي الذي يتعرض إلى حملة تشويه تهدد كيانه وقيمته، وتدخل الاضطراب في نظامه، مما يتطلب تدخل سلطة معينة لوقف هذا التخريب المفظم الذي يهدف إلى كسب المال مهما كانت الطريق إلى ذلك.

إن القلق الذي يبديه كاتب المقال قلق يعبر عنه كثيرون من الغيورين على التراث العربي الذين لا حول لهم ولا قوة في وقف ما أسميه، تماشياً مع لغة العصر وأخلاقه، بالمجازر التراثية، وينبغي أن ندعو إلى محاكمة الفاعلين كما يفعل - زعموا - الغيورون على الإنسانية.

لقد حاولت تقديم نص واضح. مقترباً مرة من النص الأصلي، ومبتعداً عنه أخرى عندما كنت أجد وضوح الفكرة يتطلب ذلك. وأبقيت مصادر البحث ومراجعها بلغتها الأصلية دفعا لأي التباس بمضمون الكتب تُحدثها الترجمة عندما لا

فائقة، على كل المعلومات التي تمتلكها عن الحالات المختلفة التي شهدتها النص سواء عندما كان مخطوطاً أم في طبعاته خلال حياة كاتبه.

3/ إن أول الاختيارات التي تفرض نفسها على الناشر هو - عادة - اختيار «نصه الأساسي» أي النص الذي يعتمد عليه، والذي يُسجل اختلافات النسخ الأخرى بالنسبة إليه. وإن المنهج الذي يظل أكثر المناهج سيروية في ذلك يقضي بالجوء إلى آخر الطبعات التي راجعها المؤلف وتصطدم، مع ذلك، هذه القاعدة التي يبدو ظاهرياً أنها منطقية بصعوبات من نوعين: أولهما في الممارسة إذ ليس من الواضح إن كان بالإمكان اعتبار تلك الطبعة في الحالات كلها انعكاس إرادة حرة ومفكرة. ولا يمكننا الاعتماد عليها إلا إذا كان بوسعنا أن نثبت أنها كانت، شأنها شأن الطبعات السابقة، موضوعاً لعناية المؤلف المتقظة على الأقل، وأنها، فضلاً عن ذلك، لا تخضع لضغوط ظرفية تكون بكل بساطة قد استجابت لها.

3/2 وثاني الصعوبات في النظرية: إذ ينبغي التأكيد أن ذلك الاختبار يستجيب تماماً إلى بغية القارئ الذي يفترض أن العمل موضوع يمضي عبر رواياته المختلفة إلى أحسن أوضاع الاكتمال، ويترك بالضرورة من يميل إلى تفضيل أقدم تلك الروايات لأنها الأكثر قرباً من المعجزة الأصلية، يتركه، غير راض أبداً لأنه، على العكس، يريد من النص أن يكون شاهداً على لحظة الانبجاس المبدع.

لقد عدَّ غوستاف رودر في عصره من الهرطقة لأنه أكد في كتابه الذي أصبح من الكلاسيكيات، أنه يفضل التصور الثاني (رودر 1923). وكان قبل ذلك بسنين قد قدم طبعته المشهورة من رواية

«الطبعات المحققة» الحقيقة لا تزال موجودة في السوق، وخصوصاً في إطار مشاريع كمشاريع طباعة الأعمال الكاملة (3)، على الرغم من الصعوبات الاقتصادية التي تعاني منها المطبوعات العلمية.

إن دور النشر التي تتوجه إلى جمهور التعليم العالي عبر بعض السلاسل المشهورة، تتابع، بفضل عناية بعض المختصين المؤهلين كل التأهيل، تقديم نصوص هي من كل الجوانب أهل للثقة: تلك هي على الخصوص حال سلسلة «النصوص الأدبية الفرنسية» التي تصدر عن دار «دروزا» Droz التي نذكرها على سبيل المثال لا الحصر.

ولا بد من الإشارة إلى الجهود التي تبذلها اليوم «مكتبة البلياد» Bibliotheque

de la Pleiade لرفع سوية الطبعات التي تصدرها مما لا نظير له في الماضي، وهي لا تتردد في أن تستبدل ببعض طبعات البداية التي تم الاعتراض عليها طبعات أخرى تفتخر بها (4).

أما الطبعات الشعبية فإنها تقوم منذ عدد من السنين بمحاولات جادة لرفع سوية منتجاتها، ونأسف، مع ذلك، لأن طبعات الجيب التي اعتادت أن تطلب من أساتذة جامعيين متمكنين وضع مقدمات أو شروح على الأعمال الكبيرة، لا تولي أي اهتمام، ولو قليلاً، لتحقيق النصوص بالضمانات الضرورية (5).

3 - الطبعة المحققة

إن المزايا التي ينبغي أن تتوافر في الطبعة العلمية الحقة هي بالطبع عديدة. ينبغي على «الطبعة المحققة» الحقة أن تحتوي، فضلاً عن النص المحقق بعناية

(أدولف) على هذا الأساس (كونستان

1919 Costant)، ثم عاد من جديد ليسوع ذلك. وإنه لمن المباح أن نتردد، ولأن نقبل بسهولة هذا الحل على أنه المبدأ الذي يعد، دون تبصر، أفضل الطبقات آخرها.

وإذا بقينا في مثال (أدولف) فإن الاختيار ليس بين الطبعة الأولى التي ظهرت في لندن 1816م وقد حُذفت منها فقرة طويلة، وبين رابع الطبقات وآخرها التي ظهرت في باريس والتي قام عليها كونستان دون أن يخصها بعناية كاملة. قد ينبغي أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار المخطوطات؛ (مخطوطة عام 1809 المكتوبة جزئيا، أو المنسوخة عنها في عام 1810م)، والطبعة الثانية في عام 1824م التي نجد فيها وحدها النص كاملا لأنها لقيت بشكل أو بآخر عناية الكاتب. ويمكن لنا من هذا المثال وحده أن نقدر مدى تعقيد المشكلة (6).

3/3 إذا كانت المناقشة محتدمة بخصوص عمل مفرد فماذا نقول عن حجم الاختلاف عندما لا يتعلق الأمر، بخصوص الأعمال التي تندرج ضمن مجموع منظم، بموازنة نسخ المكونات المختلفة فقط، وإنما أيضا بنظام تقديمها الذي يمكن أن يسير حسب المنطق الذي أراده الكاتب أو حسب التتابع الزمني للتأليف، ويكون ذلك التتابع في بعض الأحيان مختلفا كل الاختلاف. بل ماذا نقول عندما ينبغي أن نقرر إن كنا سنجمع الأعمال الكاملة لكاتب كتب أجناسا أدبية مختلفة، حسب موضوعاتها، أم أننا سنجمعها جميعا زمنيا خالصة؟

كيف يحسن أن نقدم الروايات التي تؤلف الكوميديا الإنسانية، ونحن نعلم أنه تم ترتيب تلك الروايات ترتيبا يخالف في

نهاية الأمر ما أراده لها بلزك؟ وأي مصير ينبغي أن نخصص لأعمال رونسارد -Ron-

sard الذي أخرج هو نفسه أكثر من ست طبقات جماعية، وكان في كل مرة يُغير حرف النص، ويغير البناء الكلي للأقسام؟ كيف ينبغي طباعة أعمال كونستان

Constan الكاملة، وقد ترك وراءه كمية ضخمة من النصوص التي تنتمي إلى الأدب وإلى تاريخ الأديان وإلى السياسة، ناهيك عن رسائله الضخمة؟

كل تلك المسائل تستأهل أن نعيدها الاهتمام، وإن أي حل لها سيؤثر في الصورة التي سيكونها القارئ عن الكاتب وكتابه.

4/3 إن طباعة النصوص التي ليس لها طبعة قام المؤلف عليها، مثل الكتب التي تُطبع بعد موت مؤلفيها، أو ببساطة أكثر، الكتب غير المطبوعة يطرح بالبداية مشكلات خاصة، لأننا مدفوعون إلى التكهّن بالغاية البعيدة للكتاب، مع احتمال أن نحظى قليلا أو كثيرا في ذلك.

ويمكن للمثاليين من ألف أن يعطيا فكرة عن العقبات التي ينبغي تجاوزها. أول المثاليين: مثال كتاب «أفكار Penseesà لـ»باسكال Pascalà، وهو كتاب لا نمك منه إلا جزازات جمعت في رزم من الأوراق. وقد واجه كل المحققين -إن لم نقل كل النقاد والمفسرين- مشكلة ترتيب تلك الجزازات التي لم تكن متسلسلة تسلسلا واضحا، ولم تتضح لنا معطيات المسألة إلا حديثا، ولم تطرح طرحا مناسباً إلا في وقت متأخر؛ وذلك بأن نأخذ بعين الاعتبار أن مادة كل جزازة من الجزازات تتعلق بوحدة من التفكير.

ولنا أن نرجع في هذه المسألة المتعبة عمل «بول إيرنست Pol Ernstà (1970).

ثاني الأمثلة: وهو من طبيعة مختلفة تماماً هو كتاب «مذكرات ما وراء الموت». إن تاريخ رائعة «شاتوبريان - Chateaubriand» ومخطوطاتها المتتالية معقد كل التعقيد. لقد ظل الكتاب مخطوطاً حتى بعد موت المؤلف، ولقي عناية المؤلف حتى آخر نفس من أنفاسه ولكنه ظل عرضة للتغيير حسب دواعي الظروف. وكان علينا أن ننتظر أعمال «موريس لوفيان Maurice Le Vaillant» (شاتوبريان 1984 و 1951)

لنستطيع في نهاية الأمر قراءة نص يمكن القول إنه يلبي الغايات البعيدة لصاحب المذكرات. 5/3 إذا كان النص الأساسي مختاراً بعناية فائقة فمن المنطقي أن ننق به على العموم. مع أنه ينبغي القبول أن الاستسلام الكامل والأعمى يبدو فرضية يصعب الدفاع عنها في حالة الأغلاط البديهية.

وتكمن المشكلات في أننا إذا قبلنا هذه الواقعة التي لا يشك أحد في منطقيتها فإننا نفتح الباب على مصراعيه أمام تجاوزات من كل الأنواع يمكن أن يؤدي إليها رفض النظام الآلي، واللجوء إلى التقويم الشخصي للمحقق.

وكان «غوستاف رودلر Gustave Rudler» يدعو إلى ما يسميه «النص الصافي» أي النص الذي يمنع الناشر عن التدخل فيه. ويستنكر، وهو محق في ذلك، الإجراء القديم في التدخل الذي يقتضي أن نأخذ من كل طبعة من الطبقات الموثوقة الروايات التي نقدر ذاتياً أنها الأفضل. بيد أنه ينبغي أن نقر مع «ر. ريكات R. Ri-cattea» (1959)، أنه إذا كان من المستبعد أن نستطيع، كما كان الحال عليه حينئذ، أن نقدم للقارئ نسخة لا تشبه في شيء ما

كان المؤلف قد تصوره فإنه ينبغي على الناشر ألا يترك المبالغة في التدقيق تشل حركته. ويحق له في كل الأحوال أن يسعى إلى الحصول على نص خال من الأخطاء الظاهرة.

إن قضية حقوق الناشر وواجباته في تسجيل اعتراضه على نصه الأصلي، سواء في النصوص الحديثة أم القديمة، قضية صعبة، تقود بالضرورة إلى مناقشات حامية. ولكن، بعيداً عن خلافات المدارس، يتفق المختصون اليوم على الدعوة إلى التوصية بالحرر والتحفظ.

4 - الإملاء

ينبغي على ناشر النصوص القديمة أن يتخذ غالباً موقفاً بخصوص الإملاء والكتابة عموماً (أسماء العلم، الاختصارات، ... إلخ).

ينبغي عليه أن يعرف إن كان سيحتفظ بالإملاء المتبع في زمن النص؟ أم أنه، بالعكس، سيقدّم إملاء يتفق مع استخدامنا اليوم. لقد كانت حروف المطبوعات قبل القرن الماضي من إنتاج ورشات تتنوع قواعدها وقوانينها تنوعاً كبيراً. ولكننا نظن أنه كلما ابتعدنا عن عصرنا أصبحت المسألة أكثر خطراً. وعندما نصل إلى كتاب مثل رابلي تواجهنا عقبات يصعب في الحق تجاوزها.

5 - الكتب غير المطبوعة

أما الكتب غير المطبوعة التي نعرفها بأنها الكتب التي لا نملك إلا مخطوطاتها، وخصوصاً فيما يتعلق بكتب المراسلات، فإن إحدى أصعب مشكلات طباعتها - بعيداً عن مجرد قراءة النصوص التي تجعل الناشر في بعض الأحيان عديم

هو محاولة احترام هيئة الجملة الأصلية. فنجد على سبيل المثال أن «السيد هـ. كولييه M. Gi- و Mme. H. Coulet» م. جيلو M. Gi- lotâ وهما يطبعان مسرحيتين لـ «ماريفو Marivuxâ (ماريفو 1983) يذهبان إلى أبعد مما ذهب إليه «م. ديوفر M. Deloffre» في العودة إلى النص الأصلي: وهما يقدمان لنا النص دون علامات ترقيم، معتقدين أن المهم هو «أداء النص وأداء الممثلين، وحتى معنى النص وحيويته». وإن التغيرات التي حصلت في الممارسات، إذا في عادات القارئ، لم تحصل مع ذلك دون أن تخلق بعض المشكلات.

إن «جان فارلوت Jean Varloot الذي كان يدعو بقناعة تامة إلى احترام علامات الترقيم في أعمال ديدر الكاملة، ينبه إلى استخدام النقطتين، الذي لم يكن له في عصر المؤلف أهمية كبيرة كما هو الحال اليوم، معترفاً أن «تغير قيمة العلامات يطرح مشكلة»، وينبه أيضاً إلى استخدام القوسين اللذين نألفهما لعزل حوار في فقرة سردية، في حين أنه كان لهما في القرنين السابع عشر والثامن عشر استخدام مختلف تماماً.

٦- الحواشي

١/٧ إن ما سبق يكفي بلا شك إلى إيضاح أن عمل الناشر صعب تقنياً، وغير مريح نظرياً.

كل ذلك ونحن لم نتطرق بعد إلى أكثر الجوانب عملية في الطبعة العلمية التي ينبغي عليها أن تركز على المضي إلى أبعد من مجرد تحقيق النص، وأن تنبه في مظهر مرض للعين والروح في الوقت نفسه، على الحالات المختلفة التي يمكن أن يكون النص قد مر بها؛ لأن الطبعة المحققة

الحيلة - هي معرفة الحد الذي يمكن أن يصل إليه عمل النسخ. ولن نعجب إذا علمنا أن هناك مدرستين متعارضتين في ذلك، الأولى تحترم الأصل كل الاحترام، بخصوصياته الكتابية، وبعدم الانسجام فيه، وبأخطائه، وباختصاراته، وبعلاماته المميزة... إلخ.

في حين أن المدرسة الثانية ترى على العكس مما سبق أنه ينبغي مساعدة القارئ بحيث يتمكن من النص كل التمكن، دون أن يتم إزعاجه، في أثناء قراءته، بسمات لا علاقة لها غالباً بالواقعة اللغوية الخالصة، وبالتالي بمعنى النص (7).

٦- علامات الترقيم

وينبغي، في المنظور نفسه، أن نخص مشكلات علامات الترقيم باهتمام خاص. وقد كان المذهب السائد خلال فترة طويلة أن يتم فرض علامات الترقيم التي تتناسب مع ما تواضعنا واعتدنا عليه اليوم على نصوص القرون السابقة. وإن المقصود في حقيقة الأمر هو جعل القواعد الطبيعية وموحدة في آن معاً في هذا المجال، باعتبار أنها لم تكن إجبارية فيما مضى، وكان الكتاب في بعض الأحيان يستخدمونها بحرية كبيرة، مما جعل الأعمال القديمة عرضة لتدخلات كانت تبدو حتى وقت قريب شرعية كل الشرعية.

ونتنبه أكثر فأكثر في أيامنا هذه إلى أن قضية احترام النص في حياته، وفي حياته نفسها وفيما نود أن نسميه تنفسه، تثار اليوم في مجالات علامات الترقيم أكثر مما تثار في مجال الإملاء.

إن العلامات هنا، شاعت أم أبت، تحمل شيئاً يقترب تركيبياً من السينمائية نفسها. حينئذ يصبح واضحاً أن الاتجاه

لا يمكن لها، كما قلنا، ولا نستطيع بالطبع، أن تكتفي بتقديم نص مضبوط كل الضبط ما أمكن ذلك.

إن مهمتها أيضا أن تقدم في حواشيتها؛ أي في التعليقات المخصصة للقراءات التي تقدمها المخطوطات الأخرى، وللخلاف بين الطبوعات ولوصف المسالك التي أفضت إلى الحلول المقدمة؛ أي أن تقدم أكبر قدر من المعلومات عن الانزياحات التي حصلت في الحالات المختلفة المعروفة التي مر النص بها، والتي تستحق الاهتمام بالنسبة إلى هذا النص (8).

إذا، لا ينبغي أن نصرف النظر عن أن تعدد الروايات وأهميتها، وضرورة ذكرها والتنبيه عليها يحدث تضخما في عدد صفحات العمل الذي ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار عدم تجاوز الحدود التي تضر بالقراءة، ويصبح كل ذلك مصدر قلق حقيقي. وإن كان لا بد من اللجوء إلى الاصطلاحات والعلامات الاختصارية. فإن ذلك يحمل في طياته، كما نعلم، خطرا، يصبح، وبسرعة، أكثر سوءا من العقبات التي يدعي تجاوزها. ولا يفيد في شيء أن نقدم للقارئ مهما كان فضوله ومحفظاته، وثيقة يقتضي منه حل رموزها جهدا لن يوافق عليه.

2/7 ونشير في هذا السياق إلى أن مطلب الإحاطة كما طرحه «غوستاف رودلر» والذي يطلب أن تحتوي الطبعة المحققة «كل الفروق بين المخطوطات وبين الطبوعات المعتمدة»، يستحيل في بعض الحالات تحقيقه، لأن تحقيق ذلك يمكن أن يفضي، كما هو الحال في بعض المشاريع الكبرى الحديثة في ألمانيا (انجلاد An-

glade 1976) إلى ما ينبغي تسميته العملاقة الطباعية.

إن المطلوب حقا هو أن نقدم للقارئ نصا يحمل بين طياته، وفي صفحات ممتلئة، كل التفرعات Bifurcations وكل التعرضات Meandres التي يمكن أن يكون قد مر بها ذلك النص مسلسلة حسب قواعد يمكن أن تتنوع، ولكنها تبقى في أحوالها كلها معقدة تعقيدا لا يدانيه إلا عدم أناقته. ونخلص من ذلك إلى أننا، إذا أردنا أن نأخذ بعين الاعتبار عدد التصحيحات في مكان واحد من النص، والتي تبلغ في بعض الأحيان، بضعة عشر تصحيحا، فإن شكل الصفحة التي تنتج عن ذلك لا تشترك في شيء مع الصفحة المطبوعة كما اعتدنا عليها. ومن البديهي أن مثل هذه الأعمال لا يمكن لها بحدودها الحالية، أن تتوجه إلا إلى عدد محدود من المختصين.

3/7 إذا كانت العقبات صعبة التجاوز عندما يتعلق الأمر بإطلاق العنان لقراءة الفروق كلها في نص منجز، فإنها تأخذ حجما أكثر ضخامة عندما نريد أن نأخذ بعين الاعتبار حالة العمل في ما قبل تاريخه، أي في المسودات، والمخطوط الأولى والمخططات والمشارييع والسيناريوهات التي أدت، بالإغناء مرة وبالعديل المتتابع عن ذلك، إلى حالة الكتابة. ولكن تلك الطبوعات هي، مرة أخرى، مشاريع مختصة، تخرج تماما عن الإطار المحدد لتحقيق الغرض.

ونكتفي لتوضيح ذلك بمثال، أن نحيل القارئ مهما كان فضوله محدودا لمعرفة هذه الأشياء إلى الأعمال التي أنتجها التوثيق الاستثنائي الذي نملكه اليوم عن تصور رواية مدام بوفاري وكتابتها (9).

8 - النتائج

إن طرق الكتاب الجديدة في العمل

edition historique et critique, par Gustave Rudler, Manchester Univ, Press 1919.

6 - Courtney (Cecil P.) "The Text of Constant's Adolphe", French Studies, XXXVII (1983) 3 pp. 296 - 309.

7 - DELBOUILLB (paul), "Le text d'adolphe: notes supplementaires", French Studies, XXXVII (1984), I, pp. 30 - 31.

8 - ERNST (pol), Approches pascaliennes, L' unite et le Mouvement, le sens et la Fonction de chacune des ving-sept liasses titrees, Gembloux, Duculot, 1970.

9 - GOLDIN (Jeanee), Les Comices agricoles de Gustave Flaubert, Geneve, Droz, 1984, 2 vol.

10 - GOTHOT - MERSCH (Claudine), La Geneve de Madame Bovary, Paris, Corti, 1966.

11 - Laufer (Roger), Introduction a la textologie, Verification, etablissement, edition des textes, Paris, Larousse, 1972.

12 - LELEU (Gabrielle), Madame Bovary. Ebauches et fragments inedits, Paris, Conard, 1936.

13 - MARIVAUX, Le Paysan parvenu, texte etabli, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire par Frederic DELOFFRE, Paris, Garnier, 1959 (Classiques Garnier).

14 - MARIVAUX, La vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de XXX, Texte etabli (...) par Frederic DELOFFRE., Paris, Garnier, 1963.

15 - MARIVAUX, Le Prince travesti. Le Triomphe de l'amour, texte etabli et presente par Henri COULET et Michel GII - OT, Paris, H. Champion, 1983.

16 - POMMIER (Jean), LELEU (Gabrielle), Madame bovary, Nouvelle version Precedee des scenarios inedits, Paris, 1949.

17 - Problemes d'edition de texte francaise du XVIII siecle, Actes du colloque international de Bruxelles, Revue de L'Universite de Bruxelles, Nouvelle serie, 22 (Octobre) 1969 - Janvier 1970), 1 - 2.

18 - RICATTE (Rober), "Sur l'edition des textes litteraires", Revue de l'enseignement superieur, (1959), I, pp. 74 - 84.

19 - RUDLER (Gustave), Les techniques de la critique et de l'histoire litteraires,

ولجؤهم أكثر فأكثر اليوم إلى إمكانات الكتابة غير اليدوية (الآلات الراقنة المتفاوتة في اتقانها، ونظام معالجة النص... إلخ)، وإلى التسجيل الصوتي، والثورة الاستثنائية التي تشهدها الطباعة حالياً، كل ذلك سيُعدل، بلا شك، تعديلاً جذرياً بعض المعطيات الأساسية للفيولوجيا القديمة.

ويظل أن نؤكد ضرورة وجود عمل يسعى إلى إزالة التحريفات الناتجة عن إعادة طباعة النصوص المكتوبة ونقلها، على الرغم من الظروف التي يتم فيها ذلك العمل، والعوامل التي ينبغي عليه أن يأخذها بعين الاعتبار، وسواء كان ذلك العمل يحمل اسم نشر النصوص أم لا.

المصادر والمراجع

تحقيق النص

L'etablissement du Texte

1 - ANGLADE (rene), "L'Edition critique allemande moderne, ses enseignements et ses limites" dans les Manuscrits - Transcription, edition, signification, Paris Presses de l'Ecole Normale Superieure, 1976, pp. 83 - 116 (Publications du Centre d'histoire et d'analyse des manuscrits modernes.

2 - CHARRIERE (Isabell de), ovures completes, t. I, Amsterdam, Van Oorschot, 1979.

3 - CHATEAUBRIAND, Memoires d'ouvre-tombe, edition du centenaire, integrale et critique, en partie inedite, etablie par Maurice Levaillant, Paris, Flammarion, 1984, 4 vol.

4 - CHATEAUBRIAND, Memoires d'outre-tombe, edition Nouvelle... par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, 1951 (Bibliotheque de la Pleiade).

5 - CONSTANT (Benjamin). Adolphe,

Barber، ومساعدوه، أكسفورد،
مؤسسة فولتير، 150 مجلدا لا تزال
مستمرة في الصدور منذ عام 1968، ولا
تزال أعمال ديدرو الكاملة والتي يقوم
عليها هنري ديكمان H8 Diekmann
ومساعدوه، باريس، هيرمان Hermann،
33 مجلدا لا تزال مستمرة في الصدور
منذ عام 1975م أعمال بريفو، بإشراف
ج. سكار J. Sgard، مطبوعات جامعة
غرونوبل لا تزال مستمرة منذ عام
1978. ولن ننسى في الحديث عن طباعة
نصوص القرن الثامن عشر والمشكلات
العامة التي نعالجها هنا الإشارة إلى
أعمال مؤتمر «مشكلات طباعة
النصوص الفرنسية في القرن الثامن
عشر» (1969 - 1970م).

(4) نذكر على سبيل المثال بعض
الطباعات التي يحق للسلسلة الافتخار
بها: بوالو Boilleau، الأعمال الكاملة
أخرجتها فرانسواز ايسكول Francoise
Escol، راسين Racine، الأعمال الكاملة،
أخرجها في مجلدين ريمون بيكار
Raymond Picard، كورني (ب) Corneille
(P.)، الأعمال الكاملة أخرجها في ثلاثة
مجلدات جورج كوتون Georges Cou-
ton، فولتير Voltaire، روايات وحكايات،
أخرجها فريدريك ديوفري وباك فان
Frederic Deloffre et Jacques

Van Den Heuvel، وأخرج الأعمال
التاريخية ريني بوميو Rene Pomeau،
لاكوس Laclos، الأعمال الكاملة
أخرجها لوران فيرسيني Laurent Versi-
ni، نيرفال Nerval، الأعمال الكاملة،
أخرجها جان غيوم وكلود بيشوا Jean
Guillaume et Claude Pichois، في 3

Oxford Univ, Press, 1923.
20 STAEL (Madame de), Correspondance
general, T, I, 1em partie, Lettres
de jeunesse, 1em partie, 1777- aout
1788, texte etabli et presente par Beatrice
W, GASINSKI, Paris, Pauvert, 1962.
21 - VARLOOT (Jean), "Difficultes
d'une standardisation de la transcription
dans le cas d'oeuvres completes a base
multiple", dans Les manuscrits - Tran-
scription, edition, signification, Paris,
Press de l'Ecole Normale Superieure,
1976, pp. 119 - 131 (Publications du
Centre d'histoire et d'analyse des manus-
crits moderns).

الهوامش

(1) يطرح تداول النصوص المطبوعة
مشكلات خاصة ترتبط بالعمل الطباعي
نفسه وخصوصا في عصر الطباعة
اليديوية، فلم يكن بالإمكان جمع النص
وطبعه مرة واحدة، ونتج عن ذلك
سلسلة من التبعات وخصوصا وجود
حالات مختلفة ضمن الطبعة الواحدة. إن
اكتشاف تلك الخصوصيات التي لم يقق
الناس عندها حتى اليوم، أدى حديثا إلى
نشوء مجال جديد هو مجال
البيبلوغرافيا المادية، وهي ذات أصل
أنكلو-سكسوني، أما في المجال
الفرنسي فنجد أعمال «لوفير» 1972م
على الخصوص.

(2) انظر الطبعة المميزة لروايتي «فلاح
حديث النعمة» و«حياة ماريان» التي قام
عليها فريدريك دولفور (ماريفو 1959،
1963) وقدمت لنا في نهاية الأمر نصا
أصليا.

(3) بعض الأمثلة المستمدة من القرن
الثامن عشر وحده، الأعمال الكاملة التي
هي محط عمل جامعي، فأعمال فولتير
الكاملة التي يقوم عليها باربي W. H.

مجلدات، بلزاك Balzac، الكوميديا
الإنسانية، بإشراف بيير جورج
كاستيكس 12، Pierre - Georges Castex
مجلدا؛ بودلير Baudelaire، الأعمال
الكاملة، أخرجها كلود بيشوا Claude Pi-
chois في مجلدين؛ زولا Zola، روجون
ماكار، أخرجها هنري ميتران Heri
Mitterrand في خمسة مجلدات.

(5) نلاحظ أن «كتاب الجيب» بدأ
بمشروع طباعة أعمال المسرح الكلاسيكي
الفرنسي باتفاق مع نص طبعة كتاب
فرنسا الكبار، وهي خطوة أولى باتجاه
الوجهة المألوفة، ولكن بالإمكان القيام
بعمل أفضل.

(6) انظر بخصوص نص (أدولف)
فضلاً عن أعمال رودلر، أعمال 1983

C.P.Courney؛ وأعمال P. Delbouille

1984م.

(7) بخصوص هذه النقطة، سنقارن
بين طبعة مراسلات السيدة دوستيل Mme
de Stael التي قام عليه ب. جاسينسكي B.

Jasinski (ستيل Stael) (1979)، والمبدأ فيها
التحديث، وبين طبعة الأعمال الكاملة
للسيدة دو شاريريير Mme de Charriere
(1979) التي تراعي، على العكس مما سبق،
الأصل حذو القذة بالقذة.

(8) انظر في تنظيم الطبعة المحققة،
رودلر Rudler (1923 : 89 - 91).

(9) من بين الأعمال الكثيرة حول
الموضوع، انظر على الخصوص أعمال

G. Le Leu و J. Pommier، (1936) Le Leu
J. و (1949) Cl. Goothot - Mersch (1966) و
Goldin (1984).

مقدمة في ترجمات القرآن الكريم

مالها وما عليها

الدكتور نزيه كسيبي
مركز التوثيق التربوي
في ستراسبورغ

سنعرض في هذا البحث الاهتمام الذي أبداه عدد من المسلمين وغير المسلمين بترجمة القرآن الكريم إلى مختلف اللغات. وسنحلل أهم هذه الترجمات منوهين بإيجابياتها وسلبياتها، بعيداً عن أسلوب الهجوم والمهاترات، قاصدين في ذلك تنبيه القارئ إلى خطورة الترجمة وانعكاساتها على فهم الإسلام، وإلى كيفية النهوض بهذه المسألة:

ولا يخفى على القارئ أن الترجمة لا ينظر إليها على أنها مصحف وتبقى مهمتها الأساسية إطلاع غير الناطقين بالعربية على الكتاب الكريم بلغتهم.

أولاً - بدايات ترجمة القرآن:

يذكر عدد من المؤرخين أن بعض أجزاء من القرآن بدى بترجمتها إلى الفارسية منذ عهد الرسول (ص)، وقام بذلك الصحابي سلمان الفارسي إذ يذكر الفقيه الحنفي المشهور السرخسي، شمس الدين أبو بكر محمد بن أبي سهل (ت 490 هـ

الترجمة محفوظة إلى اليوم، وكذا الأمر بالتركية. ويمكن القول إن هناك حوالي ثلاث مئة ترجمة للقرآن باللغة الأوردية ومئة بالفارسية ومئة بالتركية منها حوالي ثلاثين بالأحرف اللاتينية (4) ولا يخفى على القارئ أن هذه الترجمات ذات هدف ديني إسلامي لتساعد المسلمين غير العرب على فهم آيات القرآن المحكمات. وفي العصور الإسلامية الأولى بدأت منذ عهد الحجاج بن يوسف الثقفي (في النصف الثاني من القرن الأول الهجري) أي في عهد عبد الملك بن مروان، ترجمة للقرآن مع نقده بالسريرية (5).

ثانياً - الترجمات الأوروبية في العصور الوسطى ومطلع العصر الحديث:

أما في أوروبا فقد ظهرت ترجمات عديدة للقرآن، وهذه الترجمات ليست حديثة العهد بل يرجع بعضها إلى العصور الوسطى، من خلال تأثير الأندلس على الغرب، فكان اكتشاف الغرب للقرآن بعد خمسة قرون من تاريخ الوحي....

ومن أوائل هذه الأعمال الترجمة اللاتينية (6) التي دعها إليها رئيس دير كلوني cluny في فرنسا، القس بطرس المحترم Pierre le Venerable (1092 - 1156) أشرف عليها وقام بها الانكليزي روبرتوس روتننسيس Robertus Rete- nensis (1141 - 1143)، بالتعاون مع هرمان الدماشي Hermann de Delmate وبتطرس الطليطلي Pierre de Toleda الذي كان قويا بالعربية أكثر من اللاتينية، وقد تمت هذه الترجمة قبل أربع سنوات من الحملة الصليبية الثانية (1147 - 1149) وكانت بمثابة تلخيص لمعاني القرآن وضعت تحت تصرف المبشرين

/ 1097م) في كتابه المبسوط في الفقه في معرض كلامه على جواز قراءة القرآن على المذهب الحنفي دون المذاهب الأخرى، بلغة أجنبية لمن لا يعرف العربية «إذا قرأ في صلاته بالفارسية جاز عند أبي حنيفة رحمه الله ويكره... وعند الشافعي لا تجوز القراءة بحال... وأبو حنيفة استدل بما روى أن الفرس كتبوا إلى سلمان الفارسي رضى الله عنه أن يكتب لهم الفتحة بالفارسية فكانوا يقرؤون ذلك في الصلاة حتى لانت ألسنتهم للعربية....» (1) ويضيف صاحب نهاية حاشية الهداية (طبع الهند، 1915، ص 86) أن الصحابي سلمان الفارسي استشار الرسول بشأن ترجمة معاني السورة الأولى من القرآن. ويشير الجاحظ (ت 255 هـ) إلى أن موسى بن سيار الأسواري كان يفسر القرآن لتلاميذه بالفارسية والعربية و«كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية» وكان يجلس في مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها بالفارسية، فلا يدري بأي لسان أبين» (2). ويذكر غويدي Guidi في محاضراته بالقاهرة عن أدبيات الجغرافية والتواريخ واللغة عند العرب (1901، ص 66) أن ترجمة القرآن إلى اللغة البربرية بدأت من عام 126 هـ / 743 م. ويبين ابن شهر يار في كتابه عجائب الهند والصين (ص 2-3) أن القرآن ترجم إلى الهندية (السندية) حوالي عام 270 هـ / 883 م (3).

ونجد ترجمة للقرآن في عهد منصور بن نوح الساماني (ت 366 هـ / 976 م): قامت بها لجنة من المترجمين بالفارسية. وما زالت بعض المخطوطات عن هذه

عام 1770 طبعت بأمستردام. وترجمت هذه الطبعة الفرنسية إلى الإنكليزية عام 1688، وإلى الألمانية بلا تاريخ، وإلى الهولندية عام 1698، وكانت قد نشرت بهذه اللغة الأخيرة ترجمة أخرى عام 1641 طبعت بها مبورغ بالخط الغوطي، واستعمال هذا الخط في الطباعات الهولندية نادر ثم ترجمها أ. روس A.ROSS إلى الإنكليزية عام 1648 وأعيد طباعتها في الأعوام 1649 و1688 و1719 وطبعت عدة طبعات في الولايات المتحدة الأمريكية بدءاً من عام 1806 إلى 1856. وتكرار طبعة هذه الترجمة مع ضعفها يدل على عظيم الاهتمام بالكتاب الكريم وبالإسلام على مدى العصور.

ثم أصدر لويس مراشي Marracci ترجمة أخرى باللاتينية عام 1698 في مدينة بادوا Padova الإيطالية، في طبعة أنيقة كبيرة الحجم مع النص العربي اطلعت على نسخة منها في مكتبة ستراسبورغ، مع مقدمة وتعليق يتهم فيها على العقيدة الإسلامية، ويصرح بموقفه عبر العنوان بالذات ... refutation تفنيد ومع أن هدفها التفنيد والتهجم، خصوصاً أنها موجهة إلى القساوسة فإن نوعية الترجمة يعتورها شيء من التحسن بالمقارنة مع الترجمات السابقة.

ومع عصر النور والتنوير (Siecle des Lumieres) في القرن الثامن عشر بدأت تظهر في أوروبا ترجمات خفت فيها حدة النقض على الإسلام، على نحو ترجمة جورج سيل G.Sale من العربية إلى الإنكليزية مباشرة، المطبوعة بلندن سنة 1734، والتي سيصدر لها طبعات متكررة وترجمات عديدة إلى اللغات الأوروبية الأخرى مثل الألمانية (1746) قام بها تيودور أرنولد Theoder Arnold وجدت

واللاهوتيين لمجابهة الفكر الإسلامي ولإعانتهم في حملتهم الدعائية ضد الإسلام... وتمثل هذه الترجمة تمثيلاً واضحاً مقولة «الترجمة خيانة» وليس ذلك بمستغرب فقد تمت في فترة العداء والغزو الصليبي والتطاحن الذي عرفته المنطقة العربية الإسلامية في القرن الثاني عشر الميلادي. وطبعت في بال - بازل (Bale - Basel) عام 1543 قام بها بيبلياندر Bibli-ander وقد وجدت نسخة منها في مكتبة ستراسبورغ الوطنية والجامعية (7) كما طبعت في زوريخ عام 1550 وقد ترجم أندريه هريفابيني A. Arrivabene هذه الطبعة اللاتينية إلى الإيطالية عام 1547 والألمانية (ط. نورنبرغ) عام 1616. كما صدرت طبعات لبعض السور القرآنية. نحو سورة الفاتحة والبقرة بالعربية واللاتينية، نشرتا في يينا Jena المدينة الجامعية الألمانية العريقة والتي درس فيها فيخت وهيغل وشيلر، وصدرت الطبعة عام 1692، وقد طبعت على نسق المخطوطات، فالعناوين بالخط الأحمر وسائر النص بالأسود. وقد راجعت بنفسني نسخة منها في مكتبة ستراسبورغ الوطنية والجامعية، وتبين لي أنها طبعة أنيقة معتنى بها (8).

وقام بأول ترجمة إلى الفرنسية أندريه دوريير (Andre du Reyer) توفي عام 1660) والذي كان قنصل فرنسا في مصر عام 1630. وصدرت ترجمته عام 1647 بباريس تحت عنوان: قرآن محمد - l'Alco-ran deâ Mahometâ، أعيدت طباعتها خمس مرات خلال خمس سنوات، وتحفظ أيضاً مكتبة ستراسبورغ بطبعة صادرة بباريس سنة 1672، ذات حجم صغير اتضح لنا أنها غير جميلة الطبع. وكان آخر طبعة بالفرنسية لهذه الترجمة

في مكتبة ستراسبورغ دراسة عن القرآن للشاعر الألماني غوته (1832) في أثناء قيامه ودراسته في هذه المدينة بين عامي 1770 - 1771، وقد كان لأستاذه في هذه المدينة يوحنا كوتفريد هردير (1803 - 1744) Gottfried Herder أثر كبير في هذا الاتجاه حيث نصحه بالاهتمام بالقرآن والشعر العربي. وسنجد فيما بعد عظم تأثير الثقافة الإسلامية في شعره... ولا يخفى على القارئ أن هناك ترجمات أخرى لايتاح لنا في هذه العجالة عرضها كلها بالتفصيل، وجدنا كثيرا منها في مكتبة ستراسبورغ الغنية بالخطوط والبرديات والنقود من العصر الأموي وبأهمها الكتب المطبوعة بمختلف اللغات قبل عام 1920 (11)، ونقوم بعرضها في معرض يجري في خلال فترة غير بعيدة عن ذاكرة العرب في الألزاس، وستعقد في أثناء ذلك ندوة عن الثقافة العربية وغناها (12)...

الثالث: الترجمات الحديثة في أوروبا:

ظهرت الترجمة الأولى لمترجمين مسلمين في أوروبا قامت بها مشعوذة تسمى نفسها «فاطمة الزاهدة»؟ طبعت في لشبونة عام 1861، وفيها كثير من التدليس والخط، برأي الدكتور حميد الله (13) إذ تخط بين السور.. وتقوم بأول محاولة حديثة في الغرب لجمع السور وفق التسلسل التاريخي!

وصدرت في تلك الفترة ترجمة انكليزية لبالمير Palmer (طبع أكسفورد 1880) وترجمة كريكول Grigull في ألمانيا (هال 1890) وترجمة بونلي Bonel- Li في إيطاليا (ميلانو 1929).. وترجمة بوهل Buhi في شمال أوروبا وترجمات أخرى بالدانيمركية والإسبانية واليونانية

أيضا نسخة منها في مكتبة ستراسبورغ، واللغة الفرنسية (1770) يتحدث المترجم في المقدمة عن وضع العرب قبل الإسلام، والسمات الأساسية للإسلام والتأثيرات التي تعرض لها المسلمون عبر العصور. وعن طريق هذه الترجمة ومقدمتها سيتعرف كبار الكتاب الفرنسيين من أمثال فولتير (ت 1778) على الإسلام وسنجد تأثيرات في كتاباته نحو كتاب (محمد)... ويخرج في فرنسا كلود سافاري Claude SAVARY (ت 1788) ترجمة جديدة عام 1783 بعنوان القرآن Le Co-ran، مع مقدمة عن حياة الرسول (ص) وأعيد طباعتها ثلاث عشرة مرة، وكان آخر طبعة لها عام 1970. ويبدو أن سافاري كان يتقن اللهجة المصرية في أثناء سفره إلى مصر، ولا يعرف العربية الفصحى جيدا، ولذا بدت ترجمته غير مخلصة للكتاب الكريم (9).

ويذكر الدكتور عبد الرحمن بدوي (10) أن أول ترجمة ألمانية عن النص العربي مباشرة هي ترجمة دافيد فريدرش ميكرلين David Freiderich Megerlin بعنوان الكتاب المقدس التركي Die Tur-kische Bibel، فرانكفورت 1772.

ولا يندھش القارئ بتعبير «تركي» ففي هذه الفترة كان الأوروبيون يخلطون بين تركي وإسلامي.

ويصدر ألمان Ullmann فيما بعد ترجمة مهلهة بالألمانية عام 1840 مع مقدمة لكاير Geiger عن التشابه بين القرآن والعهد القديم (التوراة). وقد زخرت دراسات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بهذا النوع من الأعمال، وقام كثير من المستشرقين بنيل رسائل الدكتوراة عن القرآن ومقارنته بالكتب المقدسة الأخرى، وفي هذا الباب وجدت

يذكر الزركلي صاحب الأعلام ويتابعه في ذلك عمر رضا كحالة أن كازيميرسكي لغوي من أصل بولوني ولد عام 1780 وتوفي سنة 1865، واستوطن في فرنسا في حين أن نجيب العقيلي يؤخر ولادته إلى عام 1808 ووفاته إلى سنة 1887، ويشير إلى أنه درس في صوفيا ورحل إلى الشرق عام 1839 - 1840 (14). أما أندريه شراقي - أحد مترجمي القرآن إلى الفرنسية - فيقول عنه إنه هنغاري كان ملحق سفارة بايران نشر ترجمته

الفرنسية التي مازالت تطبع إلى الآن بناء على طلب دور النشر ليحسن ترجمة سافاري، ولكنه عوضا من أن يفعل ذلك أعاد الترجمة كلية بالاستفادة من ترجمات سابقه (15). وكازيميرسكي هذا صاحب أكبر قاموس عربي - فرنسي، صدر في فرنسا عام 1860 في مجلدين ضخمين، اعتمد فيه على المعاجم العربية القديمة، وأعادت دار ليتان مؤخرا طباعته ببירות بالافوفست عن طبعة 1944.

ولئن صدرت في أوروبا ترجمات وطبعات عديدة أخرى، فإن هذه الترجمة الفرنسية ستظل الوحيدة المسيطرة، وسيعتمد الاستشراق الفرنسي عليها خلال ثلاثة أرباع قرن. وهذا يعكس أيضا عدد الترجمات والطبعات في أوروبا؛ إذ أنه لايتجاوز الأربعين في فرنسا، بينما يبلغ حوالي الخمسين بالألمانية والمئة بالانجليزية.

وتعد هذه الترجمة من أقدم الاعمال التي لازالت تتداول مع مضي قرن ونصف عليها، ويعاد طباعتها في طبعات أنيقة وشعبية، ومع صدور ترجمات عديدة بعدها ويجمع الدارسون (16) على أن عمل كازيميرسكي يتسم برشاقة

رابعا - الترجمات الحديثة في فرنسا:

سنعرض في هذه العجالة، وبكثير من الإيجاز، بعض الترجمات الفرنسية، أملي أن تتاح لنا في أقرب فرصة إنهاء مشروعا لتحليل تفصيلي في كتاب منفرد للترجمات التي سنذكرها في هذا المقال أو التي لم نرجع عليها هنا خيفة إملال القارئ (مثل ترجمة بوبكر عام 1978 وكروجان عام 1979 وصالح الدين كشريد عام 1983...).

وسنقتصر هنا على ذكر أمثلة قليلة تبين طبيعة عمل كل مترجم علما أن كل ترجمة بحاجة إلى كتاب منفرد.. خصوصا أن هذه الترجمات أصبح لها أهميتها القصوى في كل الدول التي يتكلم ساكنوها الفرنسية.. فليست هذه الترجمات موجهة فقط إلى أصحاب الديانات الأخرى بقصد التعرف على الإسلام وفهمه عبر اليتابيع والأصول.. بل موجهة أيضا إلى المسلمين الذين يفهمون الفرنسية دون العربية وللجالية المسلمة المهاجرة والتي يبلغ عددها في فرنسا فقط أكثر من خمسة ملايين.

ونحب أن ننوه إلى أننا اعتمدنا في تفسير الكلمات والآيات على تفسير الطبري للقرآن؛ لأنه يعطي التفاسير المختلفة والمداول الأصلي للكلمة في عهد الرسول (ص) ويترك للقارئ حرية التفكير في هذه الشروح..

أ- ترجمة: ألبريبرشتين

كازيميرسكي KASIMIRSKI (1840)، وأعادت دار النشر - Garnier - Flammarion، طباعتها بباريس عام 1970، في 511 ص مع مقدمة لمحمد أركون 38 ص،

الأسلوب وسهولة اللغة والجودة، وتعد أقل الترجمات تدليسا، مع ما فيها من شوائب وأخطاء وبعداً عن النص الأصلي. وقد صدرت هذه الترجمة مع مقدمات لمستشرقين ومستعربين مختلفين، وكان آخرهم الأستاذ والمفكر المعروف محمد أركون ذا الأصل الجزائري والذي كان إلى عهد قريب يدرس في السوربون قبل تقاعده. وطالب أركون في مقدمته لترجمة كازيمرسكي بإعادة قراءة القرآن وبعدهم ربط تفسير القرآن بأسباب النزول. ويتساءل أركون كيف يمكن لإنسان غير مسلم ولا يفهم العربية أن يقرأ القرآن في العصر الحديث؟ وينصح القارئ الفرنسي، قبل قراءة القرآن، بألا يقرأ الدراسات التي عالجت القرآن والإسلام بل بدراسة المشكلات الكبرى التي أثارها التاريخ العام للديانات والفلسفة الدينية وعلم اجتماع الأديان وعلم الأجناس البشرية الاجتماعية والثقافية (17)، وتكمن أهم عيوبها في خلطها بين النص الأصلي القرآني والتعبير الذي والشروح والتأويلات المختلفة ! فالترجمة غير وثيقة الصلة بالنص، ويعتورها تدخلات وتعابير ومفاهيم راجعة إلى ثقافة المترجم اليهودية والمسيحية. من ذلك مثلاً ما قاله المستشرق الفرنسي المسلم نصر الدين دينيه Nasr- Eddine Dinet عام 1921 بشأن ترجمة قوله تعالى (سورة البقرة، الآية 34): «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا...» ترجمها كازيمرسكي بـ *Lorsque nous ordonnâmes aux anges d'adorer Adam* (18) أي وإذ قلنا للملائكة بأن يعبدوا آدم وهذا يخالف النص القرآني الذي يؤكد على وحدانية الله وعلى عبادته دون غيره...

ويترجم صفة من صفات الله وأسمائه «رؤوف» (سورة النور، آية 20) بـ *hu-main* أي «إنساني» (19). ويقصر معنى الرزق في الآية 38 من سورة النور «والله يرزق من يشاء بغير حساب على الغذاء - *Dieu donne la nourriture a' qui il veut et sans compter* وإن كان هذا المعنى مناسباً بصدد الحيوانات فإن مدلول الكلمة يتجاوز ذلك بصدد البشر للدلالة على الغنى عامة (20). ويترجم «الرسول» في الآية 46 من السورة السابقة *Apotre* أي الحواري (21) عوضاً من ترجمتها بـ *Envoye* أو *Messenger* ولا يخفى على القارئ الفرق بين مدلولي الحواري والرسول. وكلمة *Apotre* أصلها لاتيني *Apotsolus* مأخوذة من اليونانية *Apostolos* وإذا كانت في الأصل اليوناني القديم بمعنى الرسول فإنها تستخدم بالفرنسية بمعنى الحواري، ولا يطلق مدلولها في الاستعمال الفرنسي المعجمي والحي على الأنبياء مثل موسى وعيسى (عليهما السلام) فلماذا يطلق هذا الدال على الرسول محمد (ص)؟ هل لتحجيمه أو لأسباب أخرى لانعرف كنهها؟ وفي صدد الكلام على نية إبراهيم عليه السلام بذبح ابنه في سورة الصافات، الآية 107 وفديناه بذبح عظيم «*Nous rachetâmes Isaac par une hostie genereuse*» (22) فإنه يحدد اسمه في الترجمة المذكورة بأسحاق، مع أن القرآن لا يذكر الاسم، والتفسير الإسلامية المعتمدة لا تحدده بأسحاق بل ترجح في أحيان كثيرة أنه إسماعيل (23)، وسواء أكان هذا أو ذاك، فإنه لا يجوز له التدخل في النص القرآني وإضافة أشياء ليست فيه.

2- ترجمة إدكار مونتيه Edgard MONTET (1856 - 1927):

ولد مونتيه بمدينة ليون الفرنسية، وهو من أصل سويسري، حصل على شهادة الدكتوراه في اللاهوت البروتستنتي من جامعة باريس (1883)، وكان عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق منذ نشأته، واشتهر بدراساته عن العرب والإسلام بالعمق والأصالة والموضوعية (24).

صدرت هذه الترجمة في باريس 1929 وأعيدت طباعتها في 1954 (دار النشر payot) ويذكر بلاشير (25) أن هذه الترجمة اتسمت بكثير من الأخطاء.

هذا عدا أنه لا يزال يعنون ترجمته بقرآن محمد! وهو من أوائل من حاول التفريق بين لفظ الجلالة «الله» في القرآن فهو AL-LAH إذا كان مذكوراً بصدد المسلمين ورب DIEU إذا كان مذكوراً بصدد اليهود والنصارى وكأن الله ليس هو ذاته وليس رب المسلمين واليهود والنصارى والناس أجمعين! وهذا ما أوقعه في الحيرة لدى الحديث عن الديانات الثلاث في القرآن كما أنه لدى عدم فهمه لبعض الآيات يعرض بنسق الآيات القرآنية وأن ارتباط هذه الآية أو تلك بما بعدها ارتباط سطحي مما دعا جمال الدين بن شيخ الأستاذ المعروف في فرنسا والذي كان رئيس اللجان الفاحصة لمسابقات تأهيل المدرسين والمبرزين Ag-regation بالسوربون إلى القول بأن مونتيه «يأسف لكون القرآن لم يؤلف على أنه تقرير للشرطة» (26).

3 - ترجمة أحمد تيجاني وأوكتاف بل O. PESLE (الرباط، 1936).

أعادت دار النشر الفرنسية المعروفة ميزونوف ولاروز Maisonneuve et la-rose طباعة هذه الترجمة عدة مرات (ط

3، 1954 في 458 ص، هي طبعة غير أنيقة ذات أوراق صفراء وعليها نعتمد؛ ط (1980، 5) يذكر الناشر أنه أعاد الطباعة لأنها مطلوبة من المسلمين الأفارقة. ويذكر أوكتاف بل في مقدمته (ص 1-1XV) أهم المواضيع التي تناولها القرآن وسماته، ويرى أن الكتاب الكريم خلو من الكلام على الدولة الإسلامية وماهيتها. وهذا الغياب أضر كثيراً ببناء الدولة، وأن الإخفاق الذي يعانيه المسلمون يرجع إلى هذا الغياب، على حد تعبيره (ص 8) ويلاحظ أن نظام القرآن الداخلي لدى ترجمته يبدو مضطرباً وأن جرسه في العربية يجعل فيه شيئاً من الرابطة، ويلحق ترجمته بمعجم لبعض المصطلحات الفقهية والقانونية المذكورة في القرآن (ص 449-458).

وتبدو الترجمة متناسقة، ومن دون ألقان، ومع ذلك تبدو محرفة وتعج بالأغلاط وتبتعد كثيراً عن النص القرآني. ويرى بعضهم أن الترجمة قام بها أحمد تيجاني، وهي ترجمة حرفية وأعاد صياغتها بل لتلائم اللغة الفرنسية وهذا ما أبعدا مسافات ومسافات عن الأصل. ويرى آخرون أن المترجم هو بل نفسه، ولم يراجعها تيجاني، مع معرفته المتعمقة للقرآن والجيدة للفرنسية، بل وضع أوكتاف بل اسمه معه لإعطاء الترجمة ضماناً دينياً ما، واستشاره في بعض المواضع وقام تيجاني ببعض التصحيحات (27).

المهم أن الترجمة لم يقم بها الاثنان معاً، ولم يصوغاها معاً. وحتى المقدمة فإنها بإمضاء بل وحده! ويذكر أن على غلاف الترجمة وفي العنوان شهادتهما ومنصب كل منهما: أحدهما عربي مسلم متخرج من المدرسة الجزائرية ومترجم رئيسي في

الموت، al mortâ أي اختلال الأمن أشد من الموت، والنص لا يتكلم على اختلال الأمن...
 ويترجم الكلمة ذاتها في الآية 73 من سورة الفرقان «والذين كفروا بعضهم أولياء بعض إلا تفعلوه تكن فتنة في الأرض»، ص 111 ب le monde sera en proie au desordre أي اختلال النظام و«أصل الفتنة الابتلاء والاختبار... وابتلاء المؤمن في دينه حتى يرجع عنه فيصير مشركا بالله من بعد إسلامه...» (28).

إدارة الشؤون الشريفة (في المغرب)؛ والثاني فرنسي دكتور في الحقوق وأستاذ مساعد في معهد الدراسات العليا المغربية، وله كتابات كثيرة بالفرنسية عن الشريعة الإسلامية نحو التبنّي في الشريعة الإسلامية، الجزائر، 1919؛ ونظرات جديدة في الإسلام الرباط، 1934؛ القرض في الفقه المالكي، الدار البيضاء 1942. ونحن نرى أن ذكر ذلك لا يعطي الترجمة قيمة لغوية وعلمية وضمانة دينية من أي نوع كانت.

4— ترجمة محمد حميد الله - Muham

mad HAMIDULLAH ومساعدة م. الليتورمي M.Leturmy (ط. النادي الفرنسي للكتاب - Club Francais du livre، باريس، 1959، وأعاد مؤسسة الرسالة طباعته بالعربية والفرنسية، مع مقدمة بالفرنسية في 103 صفحات، ببيروت في مجلدين، ط 10. 1980 وعلى هذه تعتمد):

يرى الدكتور حميد الله الذي كان أستاذا في جامعة استانبول وبروكسل أن ترجمته تتسم بكونها «حرفية» موافقة لتفسير المسلمين وتعطي المعنى المجازي نفسه الذي نجده في العربية (29) ويضيف بأن الكلمة المذكورة في عدة مواضع من القرآن، أعيد ذكر ما يقابلها بالفرنسية في المواضع المختلفة من الترجمة. أما المجازات القرآنية فقد أعطى ما يقابلها بالفرنسية مع شرحها والتعليق عليها على هامش الصفحة المترجمة، كما أشار في الهوامش إلى ما يقابل القصص المذكورة في القرآن. في الإنجيل والتوراة مع ذكر أسباب النزول. ويعترف المترجم أن ترجمته ليست ذات أسلوب رفيع (30). ويرى بعض الباحثين أن ترجمة حميد

فيترجم الآية رقم 1 من سورة الإسراء «... لنريه من آياتنا...» بـ

«Pour lui montrer notre puissance» وليس في النص إشارة إلى القوة ويترجم الآية السابعة من سورة الكهف «إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها» بـ «Nous avons pourvu la terre de tant de richesses أي وفّرنا للأرض غنى كثيرا.

ويترجم الآية 33 من السورة ذاتها «وكان له ثمر...» بـ

«leur propriétaire a récolté une ample moisson» أي حصد صاحبهما حصادا كبيرا. والنص يتكلم عن صاحب الجنّتين المزروعتين بالنخل والأعناب وهل تحصد هذه الأشجار أم تقطف؟

ويترجم الآية 79 من السورة ذاتها، ص 190.. فخشينا أن يرهقهما طغيانا... «J'ai craint qu'il ne les entraîne»

«dans de facheuses aventures» خشيت أن يؤدي بهما إلى مغامرات مزعجة!

ويترجم الآية 191 من سورة البقرة «والفتنة أشد من القتل»، ص 18 ورقمها عنده 189 بـ «L'insecurite est pire que la mort»

الله التي يثق بها كثير من المسلمين لا شيء إلا لأنه مسلم، تعج بالأخطاء والمغالطات والتفسير المعكوس. ويتهمه بن شيخ لا بجهلة للفرنسية فقط بل بأنه لا يجيد العربية ويذهب ميموني هدروك صاحب كتاب الإسلام المعتدي عليه إلى أبعد من ذلك بالتعريض والشك لا مجال لذكره هنا... ويتابع قائلاً بأن لغة الترجمة ليست فرنسية فكأن حميد الله يرى أن لغة القرآن منفردة فجاءت ترجمته منفردة» (31)!

ولابد من القول بأن كثيراً من المواضع من ترجمته غير مفهوم لدى قراءة الفرنسي العادي لها لأن ترجمته كانت حرفية كل الحرفية ولوى عنقها فجاءت مبهمة كلية وقد دعت مرة (3 نوفمبر / تشرين ثاني 1995) لعرض آيات من القرآن تتحدث عن الموت ويوم الوعيد للمقارنة بين الديانات الثلاث بصدد عمل فني لموزار Mozart «الفنان الموسيقي المعروف»، وقبل عرض بعض الآيات لنشرها بالفرنسية في المجلة الصادرة بهذه المناسبة وترتيلها من قبل مرتل أمام المشاهدين الفرنسيين، اضطرت إلى تغيير كثير من الكلمات والعبارات ورحت أخلط بين ترجمة كازيمرسكي وحميد الله وبلاشير وغيره. لإصدار نص مفهوم بالفرنسية ولا يخون النص القرآني (32).

فيترجم مثلاً كلمة عبد وعباد في القرآن كله بمعنى الرجل العبد أي بمعنى الرق والاسترقاق لا بمعنى الذي يدعو ربه ويتدله به ويعشقه وكأنني به يعطي فكرة عن إسلام يحبذ الرق والعبودية، وفي ذلك مغالطة واضحة. وإذا كان المسلمون كما يقول هدروك (ص 146) يفخرون بعبادة الله، فإن ترجمتها على هذا النحو تتسم بالقبح والبشاعة: فعبادة الله حب والرق

كره وظلم، من ذلك مثلاً ترجمته الآية رقم 29 من سورة الفجر، (ج 2، ص 807 من الترجمة) «فادخلي في عبادي» بـ «entre donc parmi Mes Esclaves أي ادخلي بين مسترقيي»!

ويترجم مثلاً الأجر بالراتب salaire في كل المواقع التي استعملت في هذه الكلمة كما في سورة النساء على سبيل المثال لا الحصر، الآية رقم 67 «وإذا آتيناهم أجراً عظيماً»

ص 112 بـ «alors nous leur donnerons certainement, de Notre part, un salaire enorme أي راتباً كبيراً».

ويترجم عبارة «... فإن طيعوا يؤتكم الله أجراً حسناً...» في الآية 16 من سورة الفتح بـ

«mais si vous obeissez, Dieu vous apportera un beau salaire» جميلاً، ولا يخفى على القارئ أن الأجر بمعنى الجزاء والثواب... وأن الراتب لا يوصف بالجمال لا بالفرنسية ولا بالعربية.

ويترجم جملة «واضرب لهم مثلاً...» في الآية 13 من سورة يسين، ص 580 بـ "Frappe-leur un exemple"

فيترجم الفعل «ضرب» ترجمة حرفية بمعنى الصفع والقتل لا بمعنى آت بمثل أو أعط مثلاً بل اصفع مثلاً!

ويترجم عبارة «... لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً..» في الآية 143 من سورة البقرة، ص 27 بـ «pour que vous soyez temoins, contre les gens, et le messenger, temoin contre vous

أي لتكونوا شهداء ضد الناس ويكون الرسول (ص) شاهداً ضدكم! وكأن

إبراهيم الكيلاني (منشورات وزارة الثقافة في سورية عام 1973) وحصل على شهادة الدكتوراه برسالتيين: شاعر عربي من القرن الرابع الهجري: المتنبي؛ ترجمة فرنسية لكتاب طبقات الأمم لصاعد الأندلسي (ت 462 هـ/ 1070 م) (38).

صدرت ترجمته للقرآن في ثلاثة أجزاء، رتب سورها وآياتها وفق ما اعتبره بالتسلسل التاريخي (باريس . ط 1946 - 1951) أما طبعة 1957 فترجمها وفق التسلسل المعهود للقرآن، وأعاد طباعتها في جزء واحد عام 1966، ثم أعادت دار النشر Misonneuve et Iarose طباعة مقدمة الترجمة في جزء واحد عام 1977.

والترجمة في جزء آخر، عام 1980 وهي طبعة أثيقة مبوبة وعلى هذه الأخيرة نعتمد. وكانت ترجمته للقرآن نقلة نوعية بالمقارنة مع ترجمات سافري وكانيمرسكي ومونتيه. وكان لها أثر كبير على الترجمات اللاحقة ولاسيما ترجمة ماسون التي سنتكلم عليها فيما بعد. فقد فرضت محاورته منهجا وخطة وتحدث في كتابه الذي عنوانه بمقدمة القرآن (XXXIII + 310 ص) عن جمع القرآن وكتابته وتطور هذه الكتابة وقراءاته وترتيبه، وأدلى ببعض شكوكه فيما هو متعارف عليه عند المسلمين عن جمع المصحف وترتيب الآيات... وعن مشاكل ترجمته واضطراب القارئ الفرنسي العادي إزاء فهمه وصعوبة هذا الفهم: لوعورة الترجمة وغياب رونق الأسلوب القرآني الذي يضيع في الترجمة، ولفقدان ما أسماه بالمقدمة والعقدة والنهاية ولغياب المواضيع الفلسفية المنطقية التي تتابع فيها الأفكار: مقدمة وتحليل ونتيجة. فيجد القارئ برأيه، تحذيرا للكفار ووعيدا لآخرين ثم حكايات لشعوب غابرة

الرسول مدعيا عاما يهتم باتهام الناس (33) ونجد هذا النوع من الترجمة في آيات أخرى مماثلة، نحو الآية 41 من سورة النساء ص 107 «فكيف إذا جئنا من كل أمة بشهيد وجئنا بك على هؤلاء شهيدا» (34). ويترجم عبارة «... إنما نحن مصالحون» في الآية 11 من سورة البقرة بـ "Nous ne sommes que des reformateurs"

أي مغيرون ومحسنون، والآية في معرض الحديث عن المنافقين الذين يتصلون بغير المسلمين في المدينة... وبما أنه قد عرف أمرهم فإنهم كانوا يقولون عن أنفسهم بأنهم مصالحون أي يتوسطون بين طرفين للإصلاح بينهما (35).

ويترجم عبارة «في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضا...» في الآية 10 من سورة البقرة بـ "Il y a dans leurs coeurs une maladie: Dieu donc les fait croître en maladie"

فليس في النص كلام على مرضي جسماني وآفة مرضية بل عن العلة والرديلة ونزعة الشر، فالمرض كما يذكر الطبري هو في شكهم في أمر محمد (ص) «... وهذا مرض في الدين وليس في الأجساد» (36). ونجد مثل ذلك في الآية 125، من سورة التوبة، ص 264 وكذا الأمر في كل الآيات التي أشير فيها إلى مرض القلوب (37).

5- ترجمة ريجيس بلاشير R.BLACHERE (1900 - 1973):

كان بلاشير من مشاهير المدرسة الاستشراقية الفرنسية وأحد أعمدتها، وهو صاحب كتاب تاريخ الأدب العربي الذي نقله من الفرنسية إلى العربية الدكتور

وقضايا اجتماعية تتعلق بالمعاملات.

أما ترجمته فهي في كثير من الأحيان غير مفهومة وفي أحيان أخرى تتسم بالخطأ. ويقول بن شيخ عن ترجمته (39) بأنها مضطربة وعبثية وكانت ترجمة كلمات لا ترجمة نص. فقد قرر بلاشير الالتصاق بالنص من دون تغيير تركيب الجملة وترتيبها، مضيفا كثيرا من الأقواس المعقوفة لتناسب الترجمة مع اللغة الفرنسية. وقاده منهجه هذا إلى ترجمة الكلمة كما هي مفهومة باللغة ذاتها، لا كما هي مستعملة في النص؛ وليس هناك تطابق دائما بين مدلولي الكلمة.

فعلى سبيل المثال لا الحصر يترجم الآيتين 3.2 من سورة الكهف «الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا» قوما... ص 318 بـ

Louange a Allah qui fit descendre sur Son serviteur l'Ecriture et n'y mit point de tortuosité' (mais al fit) droite...

فهو يترجم عبده بالمعنى المسيحي Son serviteur أي خادمه عوضا من adorateur عبده ويبقى استعماله أفضل من اختيار حميد الله (ج 1، ص 385) es-clave رقيقه، كما سنذكر فيما بعد.

ويترجم أنزل وعوجا وقيما بالمعنى الحرفي اللغوي أي الهبوط والتلوي والاستقامة على نحو غير مفهوم بالفرنسية.

وينبه النص القرآني إلى أن الله أوحى هذا الكتاب، وليس فيه لبس أو اختلاف أو تفاوت بل على العكس من ذلك، إنه كتاب معتدل (40) وما اقترحه المترجم لا يناسب النص.

ويترجم عبارة «وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها...» من الآية 42

من سورة الكهف، ص 322 بـ le maitre du jardin se Prit a se tordre les mains pour ce qu'il avait depense أي يلوي يديه، وهو يتابع في ذلك كازيمرسكي ومونتيه وسينقل عنه ذلك ماسون وبوبكر، أما الدكتور حميد الله فلم يكتف بلوي يديه بل حدد اللوي براحة الكف!

وليس المعنى لوي الكف أو اليد بل قلبها «ظهر البطن تلهفا وأسفا على ذهاب نفقته... يصفق كفيه على ما أنفق متلهفا على ما فاتة» (41).

ويترجم مثلا عبارة «... يقتلون أبناءكم ويستحيون نساءكم...» في معرض الحديث عن آل فرعون، والأمر بقتل الأولاد الذكور دون النساء من الآية 141 من سورة الأعراف، ص 191 بـ (ils) tuai ent vos fils et couvraient de honte vos femmes!

أي يذبحون أبناءكم ويخزون نساءكم! والجملة الأخيرة ليس لها علاقة بالنص القرآني التي تعني ترك النساء أحياء. وكذا الأمر في ترجمته لاستعمال هذا الفعل (يستحيون) في الآية 49 من سورة البقرة، ص 34؛ والآية 6 من سورة إبراهيم، ص 279.

ويترجم كلمة الرسول في الآية «... وقالوا مال هذا الرسول يأكل الطعام...» من الآية 7 من سورة الفرقان، ص 387 بـ Apotre أي من الحواريين أنصار النبي عيسى!

ويترجم كلمة الفتنة في الآية «... والفتنة أشد من القتل...» من الآية 191 من سورة البقرة، ص 56 بـ Persecution أي التعذيب والاضطهاد! وكذا يفعل في الآية 193، ص 56. وكما ذكرنا من قبل فإن «أصل الفتنة الابتلاء والاختبار... وابتلاء المؤمن في

دينه حتى يرجع عنه فيصير مشركا بالله
من بعد إسلامه...» (42).

6- ترجمة السيدة دنيز ماسون Denise MASSON (ط Gallimars La Pleiade)

باريس 1967، وطبعة ثانية مع النص
العربي، دار الكتاب المصري ودار الكتاب
اللبناني، القاهرة وبيروت، (1977، 1985):

وقام جان كروجان Jean Grosjean
بكتابة مقدمة طبعة باريس، يذكر فيها أن
لويس ماسينيون المستشرق المعروف كان
ينتظر هذه الترجمة بفارغ الصبر ويذهب
إلى القول بأنه إذا كان القرآن قد أنزل
«بلسان عربي مبين» فإن ترجمة السيدة
ماسون كانت «بلسان فرنسي مبين» (43)!
ومع ذلك، فبعد عدة سنوات سيقوم
كروجان نفسه بترجمة القرآن!

أفيعني هذا أن ترجمة ماسون ليست
جيدة أم أن كروجان أراد أن يدلو بدلوه
ويترجم هو أيضا المصحف الشريف
أسوة بغيره؟

وعرضت ماسون في مقدمة ترجمتها
إلى الوحي في الديانات الثلاث، وإلى
بعض الأحداث التاريخية قبل مولد
الرسول (ص) حتى وفاته، من خلال
الإشارات القرآنية وبالرجوع إلى
المؤرخين العرب.. وإلى ما يقابل لدى
البيزنطيين والفرس لمساعدة القارئ على
فهم الأحداث العالمية في تلك الفترة.
وتحلل في مقدمتها بشيء من التفصيل
حياة الرسول ومواضيع القرآن
والفتوحات الإسلامية كما تعرض بعض
المصطلحات القرآنية وما يقابلها
بالفرنسية؛ نحو: نعمة، الصدقة والزكاة،
صاحب وأصحاب يوم الحساب،
معروف... وتذكر هذه المصطلحات
لتساعد القارئ الفرنسي على فهم القرآن
وتعابيره وإلى تنبيهه إلى صعوبة إيجاد

تعابير مقابلة بلغة أجنبية.

وقد راجع طبعة بيروت الأستاذ
المعروف الدكتور صبحي الصالح الذي
كان نائب رئيس المجلس الشرعي
الإسلامي الأعلى وأستاذا في الجامعة
اللبنانية، وللأسف فإن مراجعتها لم
يذهب عنها عيوبها، وكان الهدف من
وضع اسمه إعطاء مظلة دينية ما!

ومن عيوب هذه الترجمة سطوها على
الترجمات الأخرى دون الإشارة إلى ذلك،
وأكثر سطوها كان من ترجمة بلاشير، مع
تصحیح بعض العبارات، دون المس
بتركيب الجملة، وعندما تجتهد فإنها
تخطئ، على حد تعبير بن شيخ (44).

وإليك مثالا على هذه التغيرات التي
سنضع عليها خطأ، في ترجمة الآية رقم 1
من سورة الكهف «الحمد لله الذي أنزل
على عبده الكتاب...»

بلاشير: Louange a Allah qui f it
descendre sur son serviteur l'Ecri-
ture Louange son Serviteur! : ماسون
a Dieu qui a fait descendre le Livre
sur

بلاشير: الحمد لله الذي أنزل على
خادمه الكتابه
ماسون: الحمد للرب الذي أنزل كتابه
على خادمه

فهي تقتصر على تغيير زمان الفعل
وعلى إبدال كلمة بكلمة أو وضع حرف
كبير بدلا من حرف صغير!

وتترجم جملة «لا مبدل لكلماته» في
الآية 27 من السورة ذاتها ص 359 بـ

Il n' y a pas de changement dans
"sa parole" فاسم الفاعل يترجم بمصدر
ولا النافية للجنس فقدت عملها وقيمتها
في الترجمة.

وتترجم جملة «... ولئن رددت إلى ربي

بلاشير (ص 31).

وتترجم الآية 19 من سورة البقرة «أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت...» بـ «Ils sont semblables a un nuage du ciel, qui apporte des tenebres le tonnerre et les eclairs Ils mettent leurs doigts dans leurs oreilles par crainte de la foudre et pour se preserver de la mort.»

فهي تشبه المفسدين بالحساب، ولكن النص القرآني لا يشبه المفسدين بالسحاب بل يشبههم بأناس يجعلون أصابعهم في آذانهم (45) .. وهي تتابع أيضا في ذلك بلاشير (ص 31).

وتترجم عبارة «يا أيها الناس اعبدوا ربكم..» في الآية 21 من السورة ذاتها بـ «Ovous Les hommes servez votre Seigneur فالفعل Servir يفيد الخدمة والتعبد بالمعنى المسيحي، في حين أن الأقرب إلى المعنى الإسلامي هو الفعل adore والناس في النص لاتفيد الرجال فقط بل الرجال والنساء.

وأخيرا ينتقد بن شيخ اعتماد المترجمة على إدخال شروح القرآن وتعليقاته وخلطه مع النص القرآني، دون التمييز بينهما بوضع الشرح المعتمد أو التأويل المختار في الحواشي (46).

7- ترجمة صادق مازيغ (القرآن في جزئين، طبع دار تونس للنشر، 1979):
وتهد هذه الترجمة مثال الترجمة التي تحمل النص أكثر مما يحتمل. يترجم جملة «في قلوبهم مرض..» في الآية 10 من سورة البقرة بـ «leurs coeurs sont rongés par un mal profond

أي قلوبهم يتآكلها المرض الشديد. والنص خلو من الفعل «تآكل» والنعت

لأجدن خيرا منها منقلباً» في الآية 36 من سورة الكهف ص 360 بـ «et si je suis ramene vers mon seigneur, je ne trouverai rien en echange qui soit preferable a ce jardin».

والترجمة مخالفة للنص، ومعنى ترجمتها هو التالي: ولئن رددت إلى ربي فلن أجد بالمقابل، خيرا من هذه الحديقة! وتترجم جملة «.. تجري من تحتهم الأنهار..» في الآية 31 من السورة ذاتها ص 360 بـ «Ils coulent les ruisseaux أي حيث تجري الجداول فغاب عن الترجمة مفهوم جريان الأنهار من تحت أقدام أهل الجنة!

وتترجم الآية 3 من سورة البقرة .. ومما رزقناهم ينفقون» ص 4 بـ «ceux qui font l'aumone أي هؤلاء الذين يتصدقون. والنص لا يتحدث عن الصدقة بل عن الإنفاق في كافة الوجوه بما في ذلك الإنفاق الشخصي والعائلي (الطبري ج 1، ص 81).

وتترجم الآية 5 من سورة البقرة «... وأولئك هم المفلحون» بـ «Voila ceux qui sont heurieux أي السعداء. وهذا التعبير مسيحي من الإنجيل، وترجمها ملتصقة بترجمة بلاشير الذي يترجم الجملة بـ «et ceux- al seront les Bienheureux (ص 30).

وتترجم الآية 11 من سورة البقرة «... قالوا إنما نحن مصلحون» بـ «Nous ne sommes que des reformateurs» بمعنى المعدلين والمغيرين. وفي سياق النص القرآني إشارة إلى المنافقين الذين يبرئون تقربهم من غير المسلمين بأنهم يوفقون بين الطرفين المسلم وغير المسلم للمصالحة بينهما (الطبري، ج 1، ص 98)، وهي تتابع في ذلك ترجمة

«شديد».

فرصة للقيام بدعاية للمترجم أو للتبشير لهذا المعنى أو ذاك، ولا لدعم أطروحات أو معتقدات محددة أو لإظهار اختياره الفلسفي أو العاطفي ويؤكد أن الترجمة يجب أن تتسم بالوضوح وعدم التدخل؛ فالرسول نفسه كان مجرد ناقل للوحي لا يتدخل في النص، فكيف يسمح المترجم لنفسه بذلك؟!

ومع ذلك نلاحظ أنه لم يوفق إلى هذا العمل، وأن ترجمته لا تخلو، مع ما بذله من جهود، من العجز والبحر.

فيترجم على سبيل المثال لا الحصر عبارة «...إنما نحن مصلحون» في الآية 11 من سورة البقرة بـ *Nous sommes en realite ceux qui corrigent sur la terre* أي بمعنى المصححين. والسورة كما نعلم إشارة إلى المنافقين الذين كانوا يدعون بالمصالحة بين المسلمين وغير المسلمين؛ فالنص لا يشير إلى أنهم كانوا يقومون بالأعوجاج.

ويترجم عبارة «وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل...» في الآية 83 من سورة البقرة، *Nous avons reçu la promesse des fils d'israël en concluant un pacte avec eux* "أخذنا من بني إسرائيل على عقد معاهدة. والاصل ألزمتنا لا وقعنا... وإذا كان المترجمون الآخرون مثل كازيميرسكي وبلاشير وحميد الله ومازيغ وماسون يستخدمون *alliance* أي حلفاء فإن رونييه خوان يستخدم *pacte* لترجمة ميثاق، فهل عند المسلمين، مثل اليهود والنصارى مفهوم الحلف أو المعاهدة يوقعها الله مع الناس؟ فالمعنى أن الله تعالى قد أخذ منهم التزاما - *engage-ment* بعبادة الله الواحد، وليس هناك معاهدة مكتوبة بين طرفين ندين! ويترجم كلمة «... مثل نوره كمشكاة

ويترجم عبارة «...إنما نحن مستهزئون» في الآية 14 من سورة البقرة بـ *c'était un simple jeu de notre part* أي إن ذلك مجرد لعبة من طرفنا. وليس في النص لعبة بل سخرية *moquerie* ويترجم الفعل «صم بكم عمي فهم لا يرجعون» في الآية 18 من سورة البقرة بـ *Pourront-ils jamais revenir vers le Seigneur?* أي هل بإمكانهم الرجوع إلى ربهم؟ فالنص لا يذكر أنهم سيرجعون إلى ربهم بل «أنهم لا يرجعون عن ضلالتهم... فهم لا يرجعون إلى الإسلام... ولا يرجعون إلى هدى ولا إلى خير...» (47).

ويترجم الفعل «...اعبدوا ربكم...» في الآية 21 من سورة البقرة بـ *Servez Vo tre*

وليس في النص إشارة إلى خدمة الرب بالمعنى المسيحي بل إلى عبادته أي... *adorez*

ونجد هذا الفهم للكلمة على هذا النحو عند أندريه شراقي كما سنرى لاحقاً في ترجمته للقرآن، ص 34، ويترجم هذه الكلمة بهذا المعنى في سائر ترجمته لهذا الفعل في القرآن.

وقد صدرت بالفرنسية ثلاث ترجمات مرة واحدة في أوائل التسعينات، وأرجو أن تتاح لنا الفرصة للتفصيل فيها مرة أخرى. وهذه الترجمة هي:

8- ترجمة رونييه خوام (المولود بحلب والذي يعمل في بلجيكا وقام بعدة ترجمات لبعض الكتب العربية نحو ألف ليلة وليلة)، طبع - Maisonneuve et la rose باريس، 1990، في 441 صفحة ويبدو أن هناك مشروعاً لطبعة ثانية.

ويذكر في مقدمته أنه اعتمد على الترجمات السابقة، وأن الترجمة ليست

فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجاة كأنها كوكب دري...» في الآية 35 من سورة النور، ص 22.

Sa lumiere est l'exemple d'une cavite pratquee dans l'epaisseur d'un mur afin d'abriter une lampe. la lampe est dons un recipient en cristal. Le cristal brille comme s'il etait une etoile a la lumiere eclatante.

فقد ترجم المشكاة بفجوة مقامة في سمك الحائط والمصباح بالكريستال والدرّة أي اللؤلؤة بالضوء الساطع، وليس في النص القرآني إشارة إلى الحائط ولا إلى الكريستال!

ويتّرجم عبارة «... هن لباس لكم وأنتم لباس لهن...» في الآية 187 من سورة البقرة، ص 28 بـ

Elles sont un vetement pour vous etes un vetement pour elles"

أي هن ثوب لكم وأنتم ثوب لهن، وهو في ذلك يتابع ترجمات الآخرين الذين استعملوا الكلمة ذاتها، نحو كازيميرسكي وبل وبلاشير وحמיד الله، ويعد ميموني هدروك هذا الاختيار مثيرا للسخرية بالفرنسية (48) ويذكر الطبري المعاني المختلفة لهذه الكلمة، ويؤكد على الستر والسكينة (49)...

ويتّرجم كلمة «والذين صبروا ابتغاء وجه ربهم...» في الآية 22 من سورة الرعد، ص 153 بـ Ceux qui ont perse- vere dans la recherche de la Face de leur Maitre.

وإذا كان مترجمون آخرون نحو كازيميرسكي وبلاشير وماسوون وباك برك فقد استعملوا الكلمة ذاتها لترجمة وجه بـ Face أي الوجه والواجهه والسحنة

فإن آخرين نحو حميد الله وغيره قد استخدموا كلمه Visage أي وجه. والكلمة تستخدم في العربية إلى الآن بمعنى مرضاة الله وفي سبيله، وترجمها آخرون نحو بل ومازيغ وشراقي (ص 106) بالمدلول المستخدم في العربية وبالمعنى المفهوم بالفرنسية..

9 — ترجمة: جاك Jacques Berque، طبع سندباد، باريس، 1990، 707 ص + ملحقات ص 711 — 840:

كان جاك برك قبل وفاته في السنة الماضية (1995) أحد أعمدة الاستشراق الفرنسي المعاصر بعد بلاشير، وصاحب مؤلفات عديدة عن العرب، ترجم أكثرهم إلى العربية.

يذكر في مقدمة ترجمته للقرآن (ص 13 - 17) أنه راجع ترجمته ثلاث مرات وأنها تبقى محاولة ولم تبلغ الكمال، ويعترف أن ترجمة القرآن على نحو فردي لا يمكن أن تحزن قصب السبق والصفات الممتازة بالمقارنة مع العمل الجماعي، وأن الكمال في هذا الميدان صعب المنال. ويشرح بعض الكلمات في الحواشي ويضيف في آخر الترجمة دراسة مطولة عن القرآن (ص 711 - 793) يشرح فيها ظاهرة التكرار في القرآن ويتطرق إلى العلمانية في الإسلام والزمن في القرآن وعلاقته بالطلق وإلى قدرة القرآن على إعطاء أساطير الأولين واليهود والنصارى بعدا واقعيا حيا ودراميا كما يرى أن الذكر الصحيح هو ذاك الذي يحيل الماضي إلى المستقبل والذي يخلق عالما جديدا تتزاوج فيه الحداثة مع الأصالة. وأخيرا يختم عمله بفهارس ذات علاقة ببعض الموضوعات والمفاهيم القرآنية (ص 794 - 840).

أما ترجمته، فمع أهميتها ومع تضلعه الذي لا غبار عليه من الفرنسية، تبقى برأي

وشراقي هذا هو الذي ترجم من قبل التوراة إلى الفرنسية. ونعد ترجمته تهويدا لغويا للقرآن أو بدقيق التعبير «عبرته حديثه» على حد تعبير السيد شيخ موسى (52) ويرى إيفون لوبستار أن ترجمته للقرآن حرفية خاطئة شأنها شأن ترجمته للتوراة ولا تستحق أن يقف المرء عليها بالتحليل والنقد (53).

فهو يترجم مثلا كلمة «... هن لباس لكم وأنتم لباس لهن...» في الآية 187 من سورة البقرة، ص 78، بـ *une veture* أي ثوب أو حفلة لبس الثياب الرهبانية! ويترجم «عبادي» في الآية 31 من سورة ابراهيم، ص 504 بـ *mes serveurs* أي خدمني بالمعنى المسيحي. وكذا كل ما يتعلق بالفعل عبد ومشتقاته المذكورة في القرآن.

ويترك استعمال بعض الكلمات كما ذكرت في القرآن نحو : رب إله، شيطان... بدلا من استخدام ما يقابلها بالفرنسية. ويترجم القرآن *L'Appel* بدلا من استخدام الكلمة الفرنسية المأخوذة عن العربية *Le coran*.

ويستخدم الكلمة ذاتها في ترجمة كلمة الداعي في الآية 186 من سورة البقرة، ص 77 أجيب دعوة الداعي...!

وهو الوحيد الذي يترجم «بسم الله الرحمن الرحيم» بـ *An nom d'Allah le Matriciant, le Matriciel*

والكلمتان مأخوذتان بالمدلول الحرفي لـ *matrice* الرحم، بيد أنهما غير مفهومين بالفرنسية!

وأخيرا إليكم مثالا آخر يوضح اختلاف المترجمين في نقل عبارة واحدة تتكرر في فاتحة كل سورة وهي :

«بسم الله الرحمن الرحيم»

إيفون لوبستار *Le Bastardx* لا يغير جيدة وغير مفهومة ويرى «أننا نجد في كل صفحة تعبيرا غير مفهوم» (50).

يترجم برك كلمة «... مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري... في الآية 35 من سورة النور ص 376 بـ

Semblance de Sa lumiere : un niche ou brule une lampe, la lampe dans un cristal' le cristal, on dirait une etoile de perle

فقد ترجم المشكاة بنافذة صغيرة «طاقة» (51) والمصباح بالكريستال، وليس في النص القرآني إشارة إلى الكريستال! ويترجم عبارة «... هن لباس لكم وأنتم لباس لهن...» في الآية 187 من سورة البقرة.

ص 51 بـ *Ne sont -elles pas votre veture , et vous la leur?*

أي ثوب أو حفلة لبس الثياب الرهبانية! ويترجم جملة «في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضا» في الآية 40 من سورة البقرة، ص 27 بـ

il y avait une maladie dans leur coeur: Dieu les grandit en maladie أي كان في قلوبهم مرض والرب كبر فيهم المرض! ولا يخفى على القارئ ركافة الأسلوب وصعوبة فهمه بالفرنسية.

ويترجم عبارة «... وكفى بربك هاديا ونصيرا» في الآية 31 من سورة الفرقان. ص 384 بـ *Aie suffisance de ton Seigneur en tant que secoure et guide .*

أي اكتف بربك باعتباره انقاذا وقائدا هاديا...

10 - ترجمة أندريه شراقي *Andre chouraqui*، ط، روبير لافون، باريس،

وخلاصة الأمر تتسم الترجمات الفرنسية بالتقريبية وبعدم إخلاصها للنص، وأحيانا تقع في الحرفية التي لا تفهم في الفرنسية، فتلوي عنق النص وتمسّخه وتشوّهه. ولا يأخذ القارئ العادي فكرة صحيحة عن القرآن خصوصا أن بعض المترجمين يجعلون القرآن يقول أشياء ليست فيه أو نقيض ما يقوله. وللأسف لم يترجم القرآن إلى الفرنسية ترجمة تخلو من الشوائب أو تسلم من النقد والعيوب، وكأن هذا الجانب من الاستعراب أو الاستشراق في فرنسا قد أصابه شيء من الإخفاق، ولا سيما أن بعض الأفكار الخاطئة عن الإسلام وتاريخ العالم الإسلامي وواقعه مأخوذة من هذه الترجمات.

فترجمة نص القرآن الكريم ليست كترجمة رواية أو عمل أدبي بل إنه نص قامت عليه حضارة بكاملها إن نقله إلى لغة أخرى يجب أن يوفر للنص حيويته ونسقه ونسقه البدائي، وأن يشعر القارئ بزخم العبارات العربية ونغمها لدى ترجمتها. وإذا كان النص جميلا بالعربية فعليه أن يكون كذلك في اللغة المترجم إليها. ويجب أن يخلو النص المترجم من العبارات الغامضة والمجتزأة والغريبة والمستعارة، وكذلك الكلمات العربية المكتوبة بالأحرف اللاتينية لأن ذلك سيكون مبعثا على الإبهام للقارئ غير العربي، إذا كان لابد من فعل هذا الأمر فيجب شرح الكلمة في الحاشية.

إذن لابد أن تكون الترجمة واضحة لا يتدخل فيها المترجم إلا بما يسمح بتوضيحها وشرحها، خصوصا إذا كان النص مقدسا معجزا كالقرآن. ولا شك أن كل مترجم قد أضاف لبنة جديدة في التعريف بالإسلام، أو ليست الترجمة

والاختلاف الذي سنلاحظه، سواء باختيار الأحرف الكبيرة أو الصغيرة أو باختيار هذا الدال أو ذاك، يعكس بلاشك اختلاف مشاربهم واجتهاداتهم وسيظهر ذلك في اختيار الكلمة المناسبة لترجمة الرحيم والرحمن والرحمة ومشتقاتها المتكررة في القرآن 552 مرة:

كازيمرسكي: Au nom de Dieu clement et misericordieux
حميد الله:

Au nom de Dieu Tres Misericordieux, le Tout Midrticordieux

بلاشير: Au nom d;Allah, le Bien-faiteur et le misericordieux

ماسون: Au nom de Dieu: celui qui fait misericorde, le misericordieux

بويكر: De par le nom de Dieu, Tout-Misericordieux, compatissant

جان كروجان: Au nom de Dieu le: misericordieux, plein de misericorde

بن شيخ: Au ton Nom tout de cle-mence le misericordieux

صلاح الدين كشريد: Au nom de Dieu le Misericordieux par essence et par excellence

ميموني: Au nom de Dieu le Bien-faiteur et le Bienfaisant
رونيه خوام:

Au nom de Dieu, le Maitre de misericorde, la source de misericorde

جاك برك: Au nom de Dieu, le Tout-misericordeet le Misericordieux

أندريه شراقي: An nom d'Allah le Matriciant, le Matricel

نوعاً من التعارف بين الشعوب؟ أو التعريف بالآخرين؟*... وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا...*(54) وإذا كان قد ساهم كل من ترجم القرآن، عبر ما بذله من جهد ووقت إزاء نص غير عادي، في سد بعض ثغرات من سبقه فإن المشوار طويل لتصل ترجمة القرآن إلى المستوى المأمول.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، ما أسباب القصور؟ وما الحل للوصول إلى ترجمة يطمئن إليها المسلمون وليس عليها غبار، ويفهمها القارئ الذي لا يفهم العربية دون التباس؟

إن ترجمة القرآن على نحو فردي أو ثنائي ثبت إخفاقها؛ ومن ثم لا بد من قيام هيئة عليا تضم في طياتها فريقاً من المترجمين والباحثين يمثلون ناصية اللغتين من ذوي الثقافات والاختصاصات المختلفة، ومن أصل عربي وغير عربي،

مسلمين وغير مسلمين للقيام بهذا العمل الضخم. فحمل مثل هذه المهمة ثقيل يكاد يكون مستحيلاً، ولا يمكن الاكتفاء بمقدرة شخص واحد قد يصيب أحياناً ويخفق في أحيان أخرى. ويجب أن يتم هذا العمل في جو من التعاون والتفاهم بعيداً عن التناحر والتعالي والهيمنة ولا بد أن يكون في هذا الفريق مترجمون لديهم معارف فلسفية عميقة، ومعرفة متعمقة بشروح القرآن، مع حدس روحاني وفهم للتاريخ وحساسية نقدية قادرة على نقل تموجات النص القرآني. أي لا بد من لجنة محكمة يعترف بترجمتها، كما هو الأمر مثلاً في الترجمات الرسمية للأمم المتحدة، ولكن على نحو أكثر صرامة لأننا، كما قلنا من قبل، إزاء نص لا يتسم فقط بالقداسة ولكن بالإعجاب والروعة والبلاغة. وليس من الضروري إعادة الترجمة كلية وإنكار

أهمية الترجمات السابقة ودورها بل من الأفضل الاستفادة من الجهود السابقة والنظر في ترجمة كل جملة من القرآن عند كل المترجمين، واختيار الأنسب للغتين أو تغيير الترجمات المقترحة عندما لا تناسب هذه الترجمات العبارة التي يراد نقلها من العربية إلى لغة أخرى... وهذا العمل ليس بالسهل ولكنه يحتاج إلى وقت وجهد كبيرين. وقد آن الأوان ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين بأن تأخذ المنظمات الدولية العربية والإسلامية، والجامعات والهيئات العلمية العربية والإسلامية، بالتعاون مع المنظمات والهيئات العلمية الأجنبية، على عاتقها إنشاء هذا الفريق للتعريف بالكتاب الكريم دون تشويه أو تحريف أو غموض.

أرقام الحواشي

- (1) راجع بقية الخبر في كتاب المبسوط، بيروت، 1989، ج 1، ص 37.
- (2) البيان والتبيين، تح. محمد عبد السلام هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1968، ج 1، ص 368.
- (3) راجع مقدمة ترجمة معاني القرآن لمحمد حميد الله، ط 10، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1980، ص 53.
- J.D. PEARSON, art. "Al-KURAN", in Encyclopedie de l'Islam zeme edition 9791, Vol. V, p. 432.
- (4) راجع مقدمة ترجمة معاني القرآن لمحمد حميد الله، ص 53.
- (5) ترجمة سريانية للقرآن مانشيستر عام 1925 عن حميد الله، حاشية 66، ص 59.
- (6) لمزيد من المعلومات عن هذه الترجمة راجع موسوعة المستشرقين للدكتور عبد

(13) مقدمة ترجمة حميد الله للقرآن، المرجع السابق، ص 54.

(14) راجع خير الدين الزركلي، كتاب الأعلام، ط 2، القاهرة، مطبعة 1954 - 1959، ج 2، ص 60، عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 3، ص 85، نجيب العقيلي، المستشرقون، ج 2، ص 824.

(15) راجع مقدمة ترجمة القرآن، طبع روبير لافون، R.Laffont، باريس، 1990، ص 10.

(16) راجع تعليق بلاشير، المصدر السابق، ص 270 - 271؛ جمال بن شيخ، تسع ترجمات لسورة الكهف، مجلة - An layse et theorie 1980، ص 31-33؛ وميموني هدروك L'islam agresse الإسلام المعتدي عليه «المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص 99 وما يليها.

(17) راجع مقدمة أركون لترجمة كازيميرسكي للقرآن، ط. - Garnier Flammarion باريس، 1970، ص 36-37. (18) راجع ترجمة كازيميرسكي للقرآن، ص 43.

(19) المرجع السابق، ص 274.

(20) المرجع السابق، ص 276؛ ميموني هدروك L'islam agresse الإسلام المعتدي عليه، المرجع المذكور آنفا، ص 107.

(21) راجع الروايات المختلفة عن هذا الأمر في جامع البيان في تفسير القرآن للطبري، نشر دار الجيل، بيروت، دار الحديث، القاهرة 1987، المجلد 10، ج 23، ص 51-57.

(22) ترجمة كازيميرسكي، ص 277؛ الإسلام المعتدي عليه، ص 109.

(23) ترجمة كازيميرسكي، ص 348.

(24) راجع Introduction au Coran مقدمة القرآن، ص 273.

الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ط 3، ص 306 وما بعدها

(7) لمزيد من الاطلاع على محتويات هذه المكتبة، راجع كتابنا فهرس المخطوطات العربية في مكتبة ستراسبورغ الوطنية والجامعية، منشورات معهد المخطوطات العربية، الكويت، 1985، المقدمة ص 227.

(8) لمزيد من التفاصيل عن الخطوط العربية وبعض الأمثلة عن ناسخي المصحف وخطاطيه راجع بحثنا فن الخط العربي في شريط تلفزيوني مع كتيب بالفرنسية يشرح أساليب الخط، انتاج مركز الوثائق التربوي في الألزاس، 1994: La calligraphie arabe en cassette video, production du CRDP d'Alsace avec un livret pedagogique, 1994.

(9) راجع Introduction au Coran مقدمة القرآن «لريجيس بلاشير - R Bla-chere, Maisonneuve et Larose، باريس، 1977، ص 264 وما يليها.

(10) موسوعة المستشرقين، ص 31.

(11) لمزيد من التفاصيل عن الكتب النادرة راجع كتاب فهرس الكتب العربية المطبوعة في مكتبة ستراسبورغ الجامعية القيصريّة - KATALOG der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg, Arabische Literatur لـJulius أويتنغ Trubner، مطبعة كارل تروبنر، -EUTING، ستراسبورغ، 1877، ص 15-16.

(12) لمزيد من التفصيل عن المعرض والندوة يمكن الاتصال بنا على العنوان التالي - KUSSAIBI N., CRDP d'Alsace, 23 rue du Marechal Juin, 67000 Strasbourg, France

سورة الكهف، المجلد الثامن، ج 15، ص 127-128.

(41) المصدر السابق، المجلد الثامن، ج 15، ص 163.

(42) المصدر السابق، المجلد الثاني، ج 2، ص 111.

(43) راجع مقدمة ترجمة ماسون، ص IX.

(44) تسع ترجمات لسورة الكهف، ص 18-19.

(45) راجع معاني هذه الآية وشروحها في جامع البيان. في تفسير القرآن، سورة البقرة، المجلد الأول، ج 1، ص 114 وما يليها.

(46) لمزيد من الاطلاع، راجع الإسلام المعتدى عليه، ص 159-173؛ بن شيخ، ص 23-18.

(47) الطبري، ج 1، ص 114.

(48) جامع البيان في تفسير القرآن، ج 2، ص 94-95.

(50) راجع مقاله Traduire le coran في مجلة Arabies باريس عدد 53، مايو/أيار 1991، ص 76-77.

(51) ومن مداليل الكلمة المستعملة بالفرنسية «حجرة كلب».

(52) راجع مقاله De l'Hebranisation moderne du Coran في مجلة Arabies، ص 76.

(53) Traduire le Coran في مجلة Arabies المرجع المذكور، ص 76.

(54) القرآن، سورة الحجرات، الآية 13.

مسرد المصادر والمراجع

لقد اعتمدنا في كتابة هذا البحث على

(25) المستشرقون، ج 1، ص 229.

(26) راجع ملاحظات مونتيه في الطبعة المذكورة، ص 400، 411؛ وبن شيخ، المصدر السابق، ص 87.

(27) الإسلام المعتدى عليه، ص 99-100.

(28) بن شيخ، ص 32.

(29) جامع البيان في تفسير القرآن للطبري، المجلد الثاني، ج 2، ص 11.

(29) مقدمة ترجمة حميد الله، بيروت، ص 55.

(30) المرجع نفسه، ص 55.

(31) راجع تعليق جمال بن شيخ، تسع ترجمات لسورة الكهف، ص 3؛ «الإسلام المعتدى عليه»، ص 145 وما يليها.

(32) راجع جريدة آخر الأنباء الألبانية D.N.A. عدد الأحد 5 نوفمبر / تشرين ثان 1995.

(33) الإسلام المدعى عليه، ص 144.

(34) راجع ترجمته ج 1، ص 107، وراجع معاني هذه الآية وشروحها في جامع البيان في تفسير القرآن للطبري سورة النساء، المجلد الرابع، ج 5، ص 59-60.

(35) راجع معاني هذه الآية وشروحها في جامع البيان في تفسير القرآن، ج 1، ص 97-98.

(36) المصدر السابق، ج 1، ص 94.

(37) راجع أماكن ذكرها في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. لمحمد فؤاد عبد الباقي، مؤسسة جمال للنشر، بيروت، بلا تاريخ، ص 664.

(38) لمزيد من التفصيل عن بلاشير راجع المستشرقون، ج 1، ص 229؛ موسوعة المستشرقين، ص 82.

(39) تسع ترجمات لسورة الكهف، ص 10 وما بعدها.

(40) جامع البيان في تفسير القرآن،

- Kahf", Neuf du Coran, in Analyse et Theorie n 3 Paris, 1980.
- BERQUE, Jacques, Le Coran, Essai de traduction de l'arabe annoté et suivi d'une étude exégétique, Ed. Sindbad, 1990, 840 p.
- Blachere, R. Introduction au Coran, Maisonneuve et Larose, Paris 1977, I - XXXIII + 310 p.
- Id, Le Coran, traduit de l'arabe, Maisonneuve et Larose, Paris 1980, 748 p.
- CHOURAQUI, Andre, Le Coran l'Appel, Traduction et Présentation, Ed. Robert Laffont, Paris, 1990, 1434p.
- HADROUG, Mimouni, l'Islam agresse, ENAL, Alger, 1990, 23.
- KAZIMIRSKI, B. Le Coran, traduit de l'arabe, préface par M. Arkoun, ED. Garnier-Flammann, Paris, 1970, 511p.
- KHAWAM, R., Le Coran traduction sur la vulgate arabe, ED. Maisonneuve et Larose, Paris, 441p.
- MASSON, DENISE, Le Coran, traduction et notes, Gaillimard - La Pléiade, Paris, 1967, I - CXV + 1087p; ED. Dar al-Kitab, français - arabe, 1980, I - LXIV + 892p.
- J. D. PEARSON, art. "Al - KUR'AN", in, Encyclopedie de l'Islam, 2ème édition, 1979, vol. V, p. 432.
- PESLE O. et TIDJANI A., Le Coran, 5ème éd., Maisonneuve et Larose, 1980 I-XVI+485p.

- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح. هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، أربعة أجزاء، ط3. 1968.
- بدوي عبد الرحمن، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، 446 ص.
- حميد الله، محمد، القرآن الكريم مع معانيه بالفرنسية، النص بالعربية والفرنسية، ط 10، في جزأين، مؤسسة الرسالة بيروت، 1980.
- السرخسي، شمس الدين أبو بكر محمد بن أبي سهل، المبسوط، 18 جزءا بيروت، 1989.
- الزركلي، خير الدين، كتاب الأعلام، ط 2 عشرة أجزاء القاهرة، مطبعة كوستمسا، 1954 - 1959.
- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان، في تفسير القرآن، و30 جزءا في 10 مجلدات، نشر دار الجيل، بيروت، دار الحديث، القاهرة، 1987، عن طبعة بولاق 1330هـ/ 1911م.
- عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم مؤسسة جمال للنشر، بيروت، بلا تاريخ. 782 ص.
- العقيلي، نجيب المستشرقون. دار المعارف، القاهرة، ط3، 1965، 1414 صص.
- كحالة، عمر رضا، معجم المؤلفين دار إحياء التراث العربي، بيروت، 15 جزءا بلا تاريخ.
- كسيبي نزيه، فهرس المخطوطات العربية في مكتبة ستراسبورغ الوطنية والجامعية، منشورات معهد المخطوطات العربية الكويت 1985.
- BNECHEIKH, J.E. "Sourat d' al -

ننقل إلى

النشاط النقدي النخبوي المعاصر

ARCHIVE

د. خالد أعرج <http://www.asebet.net/Sakhril>
 جامعة حلب. كلية
 الآداب والعلوم
 الإنسانية
 قسم اللغة العربية
 Le dis- يتعرض الخطاب النقدي * cours critique
 من إلى جملة من
 الإشكاليات، ويأتي في مقدمتها
 إشكالية البحث عن منهج نقدي، أو
 مناهج نقدية قادرة على اكتناه
 الخطاب الأدبي وقراءته بطريقة
 خلاقة، فقد ظلت مسألة المنهج * La
 methode في النقد العربي المعاصر،
 باهتة الملامح في الممارسة النقدية، إذ
 نلاحظ في بعضها غياباً للرؤية
 المنهجية في الخطاب النقدي.

لكن الاهتمام النقدي في مجال
 النظرية الأدبية وضع إشكالية المنهج في
 الصدارة بوصفها عملية حيوية
 للممارسة النقدية والرؤية الأدبية (١)،

ولاسيما بعد شيوع الدراسات البنوية باتجاهاتها المتعددة، وما سبقها من مناهج تستلهم النظرية والممارسة من العلوم الإنسانية كالمناهج النفسي والمناهج الاجتماعي(2):

ويبدو أن هذه المناهج الجديدة قد اجتمعت، رغم اختلافها في الممارسة والتصور على أمرين:
الأول: اتفاقها في طعن المنهج التقليدي.

الثاني: اعترافها بأن الأدب غني بالدلالات الأمر الذي استدعى افتراق المناهج وتعددتها.

فالتعامل المنهجي مع الظاهرة الأدبية حديث نسبيا، إذ هو لا يرجع إلى أبعد من قرن من الزمان على ما يعتقد الباحثون(3)*، إذ أن التعامل مع الآداب كان إلى مطلع القرن التاسع عشر تعاملًا بلاغيا، لكن التغيرات، على مختلف الصعد، التي عرفتھا المجتمعات الغربية الحديثة أعطت منهجا في التعامل مع الظواهر الأدبية عرف باسم المنهج التقليدي، إذ يسعى إلى منح الذات المبدعة في بعديها الفردي والاجتماعي مكانة كبيرة، بالإضافة إلى أثر الوسط الاجتماعي في الإبداع. لكن تأزم التحولات الاجتماعية طول النصف الأول من القرن العشرين، وإحراز علوم إنسانية متعددة تقدما في مناهجها كان الأدب من خلالها مجالا لصراعات فلسفية وأيديولوجية كل ذلك أدى إلى تشكيل المناهج في هذا السياق التاريخي في خضم الصراعات والأيديولوجيات(4): كالمناهج الشكلية Formalisme، والتحليل النفسي -Psy، chanalyse، والاجتماعي Sociologie،

ومن ثم البنوي Structuralisme، وما بعد البنوي Post-Structuralisme.

وعلى الرغم من تعدد عناصر الإشكالية، وفي مقاربتنا للرؤية المنهجية في الخطاب النقدي العربي المعاصر فإنه يمكننا أن نتلمس محاورها الأكثر بروزا من خلال العلاقة بين جانبي المنهج*:
التصوري والإجرائي، وتنوع التصنيف المنهجي، ومقاربة الرؤية المنهجية في الخطاب النقدي، ومن ثم حوار المناهج.

لقد أفضى الاهتمام المنهجي، في الخطاب النقدي، إلى ملاحظة جانبيين للمنهج: الجانب التصوري والجانب الإجرائي، وتوزع النقاد بين هذين الجانبين، فإذا كان ثمة من ألح على ضرورة الترابط بين الجانبين، فإن ثمة من يرفض ارتباطهما، وهناك فريق ثالث دعا إلى التمييز بينهما وتجنب استخدامهما وكأنهما مترادفتان.

لقد أعلن «سيد البحراوي» ضرورة الترابط بين الأدوات الإجرائية والأسس النظرية، وأن الأسس النظرية تحكم الأدوات الإجرائية(5)، لكن الشكلانيين الروس Formalistes Russe وعلى لسان «بوريس إينخباوم» في مقالته «نظرية المنهج الشكلي، التي وضع فيها خلاصة عامة لتطور المنهج الشكلي يعلن: «أن اللحظة التي سنكون فيها متوفرين على نظرية تفسير كل شيء، وتجب على كل حالات الماضي والمستقبل، وليست مضطرة -للتطور، أو ليست بقادرة عليه، إذ ذك سنكون كذلك مرغمين على الاعتراف بأن المنهج الشكلي قد انتهى، وأن روح البحث العلمي قد غادره(6)»، وهناك من ألح في الدراسة النقدية على التمييز بين النظرية والمنهج «هاتان

ليست متوافرة في نقدنا الأدبي، كما في كثير من مظاهر نشاطنا الذهني والعلمي (11).

ويبدو أن هذا الخلط بين النظرية والمنهج، على هذا المستوى، هو ما دعا الشكلايين الروس إلى رفض هذه العلاقة تساندهم «الرغبة في خلق علم أدبي مستقل، انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية (12)» وهو ما دعاهم أيضاً إلى رفض المسلمات الفلسفية والتأويلات النفسية، وانفصالهم عن علم الجمال الفلسفي وعن النظريات الأيديولوجية للفن (13). ولذلك ظهرت دعوات تحذر من تحويل المنهج إلى علم أو فلسفة أو أيديولوجية، فالمنهج أداة للكشف والتحقيق وهو في اتكائه على العلم والفلسفة أو الأيديولوجيا يظل محافظاً على جوهره، ولا يتحول إلى واحد من هذه الأشياء، لأن ذلك يؤدي بالضرورة إلى طمس حدود المنهج - كما يقول فاضل ثامر - وتطبيقه بطريقة آلية أو مبتذلة. ولا سيما بعد أن اتسع مفهوم المنهج ليتصل بحقول معرفية كالفلسفة والعلم والنظرية، وهو أمر له خطورته - كما يقول الناقد - لأن المنهج يجب أن يظل بمنأى عن التحول إلى واحد من هذه الحقول (14).

وما نلاحظه اليوم في الخطاب النقدي هو التعدد في التصورات النظرية والتنوع في المفاهيم والأدوات الإجرائية، مما يؤدي إلى اختلاف كبير في عملية تأويل الخطاب الأدبي. لذلك فإنه، من الضروري، أن يكون المنهج منسجماً مع التصور الذي تمليه النظرية، فالخلل الذي يعترى المنهج من

الكلمات اللتان لا تترادفان، غالباً ما توضعان في الاستعمال، الواحدة محل الأخرى (7) فالنظرية theorie يراد بها الرؤية العامة لمنظومة يسودها نظام معقول. أما كلمة المنهج methode فيردها ج. ستاروبنسكي «إلى مستويين خاص وعام. أما الخاص فهو ضبط الوسائل التقنية، ووضع قواعد دقيقة لها. وأما العام فهو التبصر في الغايات التي يستهدفها النقد (8). فالنظرية عادة تزودنا بالمقدمات التي ترسي الأساس لإطار المقولات، على حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير، وعلى الرغم من الصلة بينهما، فإن النظرية تنزع إلى تجريد المادة في فرديتها، أما الوظيفة المحورية للمناهج فهي إبراز هذه الفردية وتوضيحها (9). ولعل التمييز ملح في العلاقة بين الأسس النظرية والأدوات الإجرائية للمنهج، إذ يجنبنا، هذا التمييز، الوقوع في أخطاء منهجية، ولا سيما حين يخلط الناقد بينهما، وهو ما نلاحظه عند «سيد البحراوي» فهو يشير إلى «أن وجود المنهج في النقد العربي يحتاج إلى سند اجتماعي قوي، إما من الطبقات السائدة، في حالة توافق مشروعهها مع هدف تقدم المجتمع، أو من الطبقات التي تسعى إلى الصعود (10)» وهو بذلك يخط ما بين المنهج بوصفه أداة إجرائية في التعامل مع الظواهر الأدبية، وبين موقفه الأيديولوجي ومقولاته النظرية، ولا سيما حين يبحث الدارس في غياب الحامل الاجتماعي للمنهج في مجتمعنا العربي المعاصر، ليصل إلى أن «الشروط الموضوعية لتحقيق المنهجية

ويحلل النشاط النقدي على أساس هذه الثنائية بدءاً من أفلاطون وأرسطو وانتهاء بولسيان غولدمان والبنوية التكوينية(17).

كما يتمثل الناقد «عبدالله الغدامي»(18) الثنائيات الفلسفية ليحدد لنا صفات علمية المنهج التي أفرزتها معطيات العصر، ويحددها بأربع صفات:

1- النسبية في مقابل الإطلاق.

2- «الديناميكية» في مقابل الجمود.

3- الاستنباط في مقابل الإسقاط.

4- الوصفية في مقابل المعيارية.

وفي مقابل التصنيف الثنائي للمنهج هناك تصنيف ثلاثي على المستوى النقدي من خلال مراحل الأدب بوصفه نشاطاً خلاقاً، وعملاً إبداعياً، ورد فعل «النقاد الذين يفسرون سوابق ظاهرة أدبية يتبعون المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، والذين يحللون النص نفسه يتبعون المناهج الموضوعية والشكلية والأسلوبية، والذين يمثلون وجهة نظر الجمهور يتبعون المناهج العقيدية والانطباعية والتعديلية(19)» ولعل هذا التصنيف الثلاثي للمناهج يمكن رده أيضاً إلى ثنائية المنهج الداخلي/الخارجي بالمدلول الذي اصطلح عليه «ويليك ووارين» في نظرية الأدب. وثمة تصنيف ثلاثي يعتمد على المبادئ نفسها في إطار التمييز بين النقد ونظرية النقد.

ويتم الاقتراح بالتفريق بين النقد الأدبي ونظرية النقد الأدبي، فالأول ينظر إلى النصوص الأدبية المفردة ويصدر حكماً قيمياً عليها، أما الثاني فإنه يحفل بالاتجاهات والمبادئ التي

خلال عناصره المكونة له، هو في الأصل خلل في تصورنا نحو طبيعة الأدب أو وظيفته أو علاقته بالحياة(15).

ولعل هذا التداخل بين الحقول المعرفية وبين النظرية والمنهج يجرنا إلى مسألة تصنيف المناهج النقدية إذ إن ثمة تفاوتاً ملحوظاً في الأسس التي يعتمد عليها مختلف الباحثين والنقاد في تصنيف المناهج. ولعلنا نلاحظ مستويين لتصنيف المناهج.

1- المستوى الفلسفي.

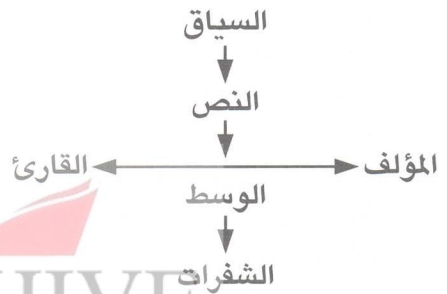
2- المستوى النقدي.

فنلاحظ بعض التصنيفات الفلسفية تميل إلى استخدام ثنائية المنهج الاستقرائي/ المنهج الاستدلالي، وثمة من يستخدم ثنائيات مثل المنهج المثالي/ المنهج المادي، أو المنهج الموضوعي/ المنهج الذاتي، أو المنهج «الميتافيزيقي»/ المنهج الجدلي. ويعتمد «ويليك ووارين» في نظرية الأدب على ثنائية المنهج الداخلي/ الخارجي، وهي كما تبدو مستخلصة من مناهج الدراسات التاريخية(16).

ويتمثل الناقد «عز الدين إسماعيل» ثنائية المنهج الاستدلالي/ المنهج الاستقرائي في الفكر النقدي، من خلال ثنائية المعيارية والوصفية التي يراها موازية لثنائية أخرى تبدو ماثلة في عمل الناقد الأدبي، وعمل الباحث في نظرية الأدب، فالعمل النقدي عمل معياري استدلال، أما البحث في نظرية الأدب فعمل وصفي استقرائي، ويحدد النقد المعياري بأنه يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التي يستند إليها ما ينتهي إليه من أحكام، فإما أن تكون معايير جمالية أو معايير خارجية،

تحكم مواقف النقاد في الأعمال الأدبية المفردة، لأن المبادئ تختلف من منظر إلى آخر، فإن ما يفرق بين اتجاه نقدي وآخر هو درجة التركيز على الجانب الذي تقوم النظرية النقدية عليه، سواء أكان هذا الجانب المرسل (المؤلف) أم الرسالة (العمل) أم المتلقي (القارئ) (20).

واستعمل «روبرت شولز» مخططاً سيميائياً موسعاً لوصف قراءة النص الأدبي يقوم على أساس الوصف للفعل الاتصالي، كما اقترحه «رومان جاكوبسون»، على الشكل التالي:



وحاول «شولز» من خلال هذا المخطط تصنيف المدارس المؤثرة في التأويل الأدبي بحسب تركيزها على مظهر من مظاهرها، ولا سيما إذا أخذنا قراءة النص كفعل اتصالي مكتمل، فإن أية مدرسة تميل إلى إثارة أحد هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى في موقعها من عملية القراءة والتأويل (21).

وأمام تنوع المناهج على المستوى التصوري والإجرائي ثمة أصوات تدعو لحوار المناهج «فنحن نعيش - كما قيل - مرحلة تعددية لا يستطيع فيها أي منهج أن يزعم لنفسه السيادة والتفرد بأي مجال (22)» و «في زمن الحوار الخصب بين المفهومات والنظريات والأيدولوجيا والإيمان بشرعية

القراءات المتعددة حري بنا أن نؤمن بأهمية تعددية المناهج النقدية، وحققها في الحوار والحياة، بعيداً عن المصادرة، أو محاولة فرض منهج أحادي يزعم لنفسه القدرة المطلقة على حل إشكالات الثقافة المتنوعة (23)». ولعل هذه الدعوات تحيلنا إلى «ت. تودوروف» ونقده الحوارية الذي دعا إليه بقوله: «إن النقد حوار، ومن صالحه الإقرار بذلك علناً» (24) ويعدد، مستهجنًا، بعض الاتجاهات التي لا تعترف بهذا الحوار، فالناقد «الدوغمائي» والانطباعي يقوم بإسماع صوت واحد هو صوته، ومن جهة أخرى فإن الناقد التاريخي يسمع صوت الكاتب، كما هو عليه، مع غياب أية إضافة منه، على حين أن النقد النفسي يكاد يسقط نفسه عن الآخر، ومثال النقد البنيوي أن يصور العمل بتجاهل تام عن نفسه، ولكن الامتناع عن الحوار مع المؤلفات يبتز أحد أبعادها الأساسية وهو قول الحقيقة التي هي بمعنى الحكمة، وليست مطابقة الحقائق الواقعية (25).

ولكن الحوار يجب أن يطرح بوصفه مبدأ منظماً للعملية المنهجية، فالتعددية التي ليست إلا الجمع الحسابي لعدة تحليلات نقدية تؤدي إلى وجود أصوات هي أيضاً غياب إصغاء وغياب حوار (26).

وثمة في المقابل من يحذر من نزعة الحوار التي يسميها بالنزعة التوفيقية باستخدام أكثر من منهج في العمل النقدي الواحد، وهذه النزعة تدل على أن الباحثين العرب يتأثرون بالمناهج الجديدة من موقع متخلف* يسمح بالتلقي، ولا يسمح بالمناقشة. وإذا

وعدم الاستقرار قد انسحب على النقد العربي المعاصر(30).

لقد خصصت مجلة «فصول» المصرية أحد أعدادها لـ «مناهج النقد الأدبي المعاصر»(31) فاستبدلت بمصطلح «المنهج» مصطلح «اتجاه» في محتويات العدد، فكان هناك الاتجاه النفسي والاتجاه الاجتماعي والاتجاه الأسلوبي، بل إن مجمل المقالات التي نشرتها المجلة ابتعدت عن استخدام مصطلح «منهج» فنجد «التحليل النفسي للأدب» «الأدب والمجتمع» و «علم اللغة والنقد الأدبي» ولم يلتزم به سوى الناقد «عز الدين إسماعيل» في مقالته «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية». لكن ندوة الحوار التي أقامتها المجلة أوضحت مدى الاضطراب في استخدام مصطلح «المنهج» والانتقال إلى مصطلحات مجاورة، فقد نَوَّع المتحاورون* استخدامهم لمصطلح «منهج» بالمصطلحات التالية:

النقد/ المستوى/ الاتجاه/ التيار. بل إن الناقد نفسه ينوع بين هذه المصطلحات، فنلاحظ «سامية أسعد» تطرح مصطلح التيار والمنهج والاتجاه بمعنى واحد(32). ولذلك فإن الخطاب النقدي المعاصر في الوطن العربي بحاجة إلى تحديد مدلولات مصطلحاته بشكل علمي منعا للتداخل بين مدلولاتها.

وترد إشكاليات المنهج، غالباً، إلى الطبيعة الخاصة للمناهج بوصفها أدوات إجرائية تخضع للتطوير، وإلى الممارسات النقدية العربية، وما تعرفه من تعامل مضطرب من المناهج، ولاسيما بعد الانفتاح على أحدث المناهج التي عرفتها الساحة الثقافية الغربية، من

استمرت هذه النزعة التوفيقية في أعمال الدارسين، فإن الذي سنحصل عليه أن البحث الواحد سيكون انطباعياً في موطن، ونفسياً في موطن، وبنوياً تكوينياً في موطن، ومادياً جدلياً في موطن(27)، وهكذا إلى آخر المناهج «ولا مبرر لذلك إلا قصورنا عن التمكن من هذا المنهج أو ذاك»(28)

ولعل هذه المواقف المتناقضة والمزدوجة هي ما يحكم رؤية النقاد العرب للمنهجية في الخطاب النقدي المعاصر، فإذا كان ثمة من يدعو إلى تحرير المنهجية من هيمنة العلوم الإنسانية فإن ثمة أيضاً من يحددها بضرورة حمولتها المعرفية والاجتماعية والاقتصادية. وإذا كان ثمة من يدعو إلى حوار المناهج في «زمن الحوار» و «شرعية القراءات المتعددة»، فإن هناك من يحذر من هذه الدعوة بدافع التوفيقية والقصور المنهجي.

ويمتد الاضطراب المنهجي في الخطاب النقدي المعاصر إلى تحديد مدلول مصطلح «المنهج» إذ يتداخل مع مصطلحات مجاورة أو مقاربة له، ولعل ذلك يعود إلى عدم استقرار النقاد والباحثين على مصطلح «المنهج» فينتقلون إلى مصطلحات مقاربة كالاتجاه والمدرسة والمنحى والنزوع والتيار. وهو أمر شائع حتى بالنسبة لكبار النقاد ولاسيما أن الترجمة أثرت تأثيراً سلبياً في هذا المجال(29). فمؤلفا «نظرية الأدب» لا يلتزمان باستخدام مصطلح «المنهج دائماً» بل يستخدمان أيضاً مصطلح المقاربة وقد يتخليان عن هذين المصطلحين لصالح مصطلح ثالث هو الدراسة، ويبدو أن هذا الاضطراب

غير استحضر الظروف التاريخية، والمعرفية لبنية المجتمع العربي(33)، كما يردّها عبدالسلام المسدي إلى الممارسات النقدية الحديثة التي يغلب عليها الأخذ، ويحظر عليها العطاء لافتقارها إلى بعدين: - بعد نقدي: تفسره غلبة المناحي المذهبية.

- بعد أصولي: القائم على الحواجز بين مصادر التفكير عند العرب(34). ويتم إجمال المبادئ الأساسية، عند كل تعامل منهجي يتوخى استغلال إيجابيات المناهج الإجرائية بعيداً عن كل تهافت عشوائي، بالنقاط الثلاث التالية(35):

1- ضرورة فهم المنهج في شموليته: فالمنهج ليس نسقا من الأدوات الإجرائية المساعدة على ضبط خطوات البحث، بل يمثل أيضاً نسقا من التصورات في الرؤية المعرفية المحددة لأهدافه ومراميه.

2- قيمة المنهج في كفايته الإجرائية: ويتم توضيح ذلك بأن كفاية منهج من المناهج ليست وقفاً على تماسكه النظري وحده، بقدر ما هي مرتبطة بقدرته الإجرائية، مما لا يمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق، في ارتباط بموضوع وبظرف تاريخي محددين.

3- قضية المنهج والإشكال الحضاري العام: فالمنهج إفراز حضاري، وهو ثمرة مرحلة تاريخية ذات خصوصية اجتماعية، ويتحدد الإشكال بالتمزق الذي يطبع الخطاب النقدي بين مجموعتين: تعتمد المجموعة الأولى على المناهج الغربية الحديثة، وتوظف الثانية مناهج عربية أيام ازدهار الحركة الأدبية

والنقدية العربية. لذلك فإن الناقد يمثل الرؤية التوفيقية بين المجموعتين لتأصيل المعرفة والمنهج خلال عمليتين متكاملتين:

1- الرجوع إلى التراث العلمي العربي واكتشافه، لحصر العناصر المعرفية والمنهجية، واستحضار ما هو حي وملائم، لتوظيفه وتطويره.

2- التفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب، لاكتساب مفاتيح مقوماته الضرورية من خلال معرفتنا بالذات. ويتحقق من خلال ذلك التعامل الواعي مع المناهج بعيداً عن التخبط والتشيع الأعمى(36).

لكن أغلب النقاد ممن تعرضوا لقضية المنهج وإشكالاته تعاملوا معها بوصفها جملة شروط وقوانين تتحقق من خلالها آلية المنهج، وغيبوا في المقابل تصورات الناقد الأدبي ورؤيته المعرفية والجمالية، فالمنهج «يحدده في نهاية التحليل، الموقع»(37) والنشاط النقدي لا بد أن يتعدد، مادامت التصورات المحددة للنشاط النقدي متعددة. والمشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه باتجاه العالم وباتجاه النص. صحيح أن بعض المشاكل التي تعانيها الممارسة النقدية تتمثل في الانفصال بين التصور المعرفي والأدوات الإجرائية، وأن تصوراتنا النقدية مازالت تستند إلى النقد الأوروبي بتعدد مناهجه، مما يفرض على الناقد الاختيار بين منهج وآخر، ولا سيما أن الناقد قد يضطر إلى اختيار منهج ما استجابة لحركة عامة في المجتمع، أو استجابة لمنهج تحديثي، قد يكون ازدهاره سطحيًا، فتكون

الهوامش:

* (الخطاب): الكلام. الرسالة (مج).
«أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل»، والخطاب المفتوح: «خطاب يوجه إلى بعض أولي الأمر علانية»، «محدثة». (ينظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية - مجموعة مؤلفين. ط 2، ح 1، دار الفكر، ص 243).
لذلك فإن مدلول الخطاب في المعجم يؤول بشكلين: كتابي وشفوي، لكنهما يتحددان في إطار البحث عن المعنى. والخطاب في الرؤية النقدية المعاصرة هو «مجموع خصوصي، لتعابير، تتحدد، بوظائفها الاجتماعية ومشروعيتها الأيديولوجية» (ينظر علوش، سعيد، 1985 - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1، دار الكتاب اللبناني - بيروت و «سوشيريس - الدار البيضاء، ص 83)، ويتداخل مفهوم الخطاب مع النص فيعرفه (بول ريكور - P. Ricoeur) بأنه «كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة (ريكور، بول، 1988 - النص والتأويل. مجلة العرب والفكر العالمي، تر: منصف عبدالحق. ع3 لبنان، ص 83) ولكن مفهوم الخطاب جاء ليحتوي النص Le texte ويضعه في دائرة أوسع، فلا يعزله عن شروط تلفظه وتداوله. ومعنى ذلك أن استعمالنا لمفهوم الخطاب والنص لا يأتي، أو لا ينبغي أن يأتي بمعنى واحد، ولكن بفارق تصوري واضح، ويمكن توضيح مفهوم الخطاب بوصفه تشكيلا ينتظم داخل نظامين Ordires: نظام ألسني ونظام دلالي، أما النص فإنه نتيجة مباشرة لنظام ألسني يعمل في نظام

وييلور الناقد «جابر عصفور» هذه المسائل مؤكدا أن حركة الناقد في البحث عن صيغ جديدة مرتبطة بإدراكه لواقعه - وبخاصة إلى الحركة الأدبية أيضا - وكيفية ادراكه لهذه المشكلات هي التي تجعله يتجه مثلا صوب التحليل النفسي، أو صوب التحليل الاجتماعي، أو صوب التحليل البنيوي الخ....
لكن الناقد في انطلاقه من الواقع والحاجة الأدبية يبحث في أشكال الاتجاهات الغربية عما يحل له مشكلا موجودا في الواقع، وفي الوقت نفسه يبحث عن تراثه، بمختلف صور هذا التراث، عما يحل هذا المشكل أيضا، وتصبح بذلك حركة الناقد موزعة بين التراث والمعاصرة لتأصيل رؤية نقدية جديدة (39).

وعلى هذا الأساس فإن كل المناهج مشروعة مادامت تصورات الناقد الأدبي ورؤيته هي التي توجه حركته نحو أي اتجاه كان، على الأقل الناقد الواعي، من غير أن ننكر أهلية أية قراءة منهجية مادامت متسقة ومنضبطة في منظومة معينة.

فالنص الأدبي غني الدلالات، وكل منهج يضيء جانبا من جوانب النص الأدبي، فالمنهج النفسي يضيء الجانب النفسي في العلاقة بين النص والمؤلف والقارئ، وكذلك المنهج الاجتماعي الذي يضيء جوانب العلاقة بين العمل الأدبي، والوسط الاجتماعي الذي نشأ فيه، كما أن المنهج الألسني يضيء الجانب اللغوي في النص الأدبي. ولكن هذا الطرح لا يعني القول بتكاملية المناهج، وإنما يعني أن النص الأدبي متعدد الدلالات والمستويات

آخر، يتحدد بوصفه مؤسسة أدبية أو معرفية أو نقدية... وينتج الخطاب من تفاعل هذين النظامين. لذلك فإن الخطاب عند التحليل يتطلب معالجة مجموعة أنظمة تنشط في الخطاب، وتحدد فاعليته إزاء نفسه، وإزاء السياق الذي يعمل فيه، فالخطاب النقدي هو مجموعة خطابات له خصوصية نابعة من اشتغال أفعال الخطاب على موضوع أدبي، ومرتبطة بالسياق السوسيوثقافي Socioculturel. (ينظر بو حسن، أحمد، 1989 - مدخل إلى علم المصطلح. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع: 60 - 61 بيروت، ص 88 - 89). ولا بد من الإشارة إلى أن تحديد مدلولات هذه المفاهيم يحيطها الاضطراب حتى بالنسبة إلى المشتغلين بنظرية النص وعلم الخطاب إذ إن مدلول الخطاب ومدلول النص يتعدد تأويلاً بتعدد النقاد، بل يختلف عند الناقد الواحد في مراحل النقدية المتتابعة، مراحل «رولان بارت» النقدية مثلاً.

*** المنهج:

- يقصد عادة (بالمنهج)، سلسلة من العمليات المبرمجة، والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية.

- ويقابل (المنهج) من المنظور السابق، الطريقة.

- ويقوم (المنهج) أو (المستوى المنهجي) للنظرية السيميائية، على تحليل يستهدف اختبار الانسجام الداخلي، للمفاهيم الإجرائية، ك(عنصر، وحدة، طبقة، مقولة)، وكذا لاختبار طرق (الاكتشاف، التجزيء / التبديل / التعميم) أسهمت في إنتاج التمثيلية

السيميائية لموضوع ما.

- ويميز (المنهجي) عن الاستمولوجي من أوجه متعددة (ينظر علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 223 - 224)، وغالباً ما يترادف المنهج مع الطريقة، وهو أسلوب تحصيل النتائج الجديدة في الفكر (ينظر مجموعة من المؤلفين 1986 - المعجم الفلسفي المختصر. تر: توفيق سلوم. دار التقدم - موسكو - ص 94).

1- ينظر ثامر، فاضل، 1994 - اللغة الثانية. ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء. ص 217.

2- ينظر الواد، حسين، 1985 - في مناهج الدراسات الأدبية، الطبعة التونسية - سراس للنشر، ص 42 - 43.

3- ينظر نفسه، ص 38.

* ولا يعني هذا القول إن النقد العربي القديم كان يخلو من عناصر منهجية واضحة، فقد دلت دراسات جادة على توافر مستويات منهجية في موروثنا النقدي عبر العصور، ولا سيما دراسة محمد مندور (النقد المنهجي عند العرب) (ينظر ثامر، فاضل - اللغة الثانية. ص 223)، ودراسة عصام قصبجي في أصول النقد العربي القديم، مطبعة جامعة حلب، ص 237).

4- ينظر نفسه، ص 41 - 42.

- لعل من المفيد الإشارة إلى أن ثمة باحثين يميزون بين ثلاثة مستويات للمنهج:

- المنهج: وهو الطريقة التي تتبع لعرض موضوع من المواضيع.

- المنهجية Methodologie: وهي علم

ص 220-228.

15. ينظر الطريسي، أحمد 1987 -
قضايا المنهج في اللغة والأدب، مؤلف
جماعي، ط 1، دار توبقال، المغرب، ص
78.

16. ينظر ثامر، فاضل، اللغة الثانية،
ص 222.

- ينظر أيضا ويليك، رينيه، ووارني،
أوستن، 19. نظرية الأدب. تر: محي الدين
صبحي، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، بيروت ص
75-145.

17. ينظر إسماعيل، عز الدين، 1981 -
مناهج النقد الأدبي بين المعيارية
والوصفية. مجلة فصول- مجلد 1 - ع2،
القاهرة، 15-16.

18. ينظر الغدامي، عبدالله محمد،
1993، لماذا النقد الألسني - سؤال من
نصوصية النص، مجلة تجليات الحداثة،
ع2، جامعة وهران، الجزائر ص 117.

19. أمبوت، إنريك أندرسون، 1992 -
مناهج النقد الأدبي. تر: الطاهر أحمد
مكي. ط2، دار المعارف القاهرة ص 105.

20. ينظر عوض، يوسف نور، 1994 -
نظرية النقد الأدبي الحديث. ط 1، دار
الأمين، مصر، ص 6.

21. ينظر شولز، روبرت، 1994 -
السيمياء والتأويل. تر: سعيد الغانمي،
ط 1، المؤسسة العربية للدراسات بيروت،
ص 30.

22. وعزيز، الطاهر، المنهجية في
الأدب والعلوم الإنسانية، تأليف
جماعي، ص 5.

قائم بذاته، يأخذ الطرائق المتبقية في
دراسات الآداب والتاريخ والاقتصاد
وعلم النفس إلخ... ينظر في أسسها
العامّة المنهجية دراسة
استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة.
3. الأبيستمولوجيا «أو النظرية
المعرفية التي تحاول الكشف عن الواقع
الذي نصل إليه بوساطة كل منهج (ينظر
العروري، عبدالله، 1986 - المنهجية في
الأدب والعلوم الإنسانية، «المنهجية بين
الإبداع والاتباع. ط 1، دار توبقال، الدار
البيضاء. ص 9).

5. ينظر البحراوي، سيد، 1993 - البحث
عن المنهج في النقد العربي الحديث. ط 1،
دار شرقيات- القاهرة. ص 11.

6. ايخنبوم، بوريس، 1982 نظرية
المنهج الشكلايين الروس: تر: إبراهيم
الخطيب. ط 1 مؤسسة الأبحاث العربية،
والشركة المغربية للنشر المتحدين.
ص 69.

7. ستاروبنسكي، جان، 1976 - النقد
والأدب. تر: بدر الدين القاسم، مرا:
أنطون مقدسي. وزارة الثقافة، دمشق.
ص 7.

8. ينظر نفسه، ص 8.
9. ينظر ثامر، فاضل - اللغة الثانية،
ص 229.

10. البحراوي، سيد - البحث عن المنهج
في النقد العربي الحديث. ص 9.
11. نفسه، ص 9.

12. ايخنبوم، بوريس - نظرية المنهج
الشكلي - نصوص الشكلايين الروس،
ص 31.

13. ينظر نفسه، ص 34.
14. ينظر ثامر، فاضل - اللغة الثانية،

32. ينظر أسعد، سامية - ندوة اتجاهات النقد الأدبي، مجلة فصول، ع2، مجلد 1، ص، 215.
33. ينظر بوطيب، عبدالعالي - 1994 - إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث. مجلة عالم الفكر، مجلد 23. ع1 + 2. الكويت 456.
34. ينظر المسدي، عبدالسلام 1977، الإسلوبية، والأسلوب - نحو تحويل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - لاط، ص 14.
35. ينظر بوطيب، عبدالعالي - إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث ص 457.
36. ينظر نفسه، ص 457 - 466.
37. عامل مهدي، 1988 - حسين مروة الموقف والفكر، مجلة الطريق ع2 + 3 بيروت ص 14.
38. ينظر عصفور، جابر 1981 - ندوة اتجاهات النقد الأدبي. مجلة فصول. مجلد 1، عدد 2، القاهرة ص 208 - 209.
39. ينظر عصفور، جابر، 1981 - ندوة اتجاهات النقد الأدبي. مجلة فصول، مجلد 1، عدد 2، القاهرة، ص 212 - 213.
- المصادر والمراجع:
- أسعد، سامية، 1981 - ندوة اتجاهات النقد الأدبي، مجلة فصول، ع2، مجلد 1، القاهرة.
- إسماعيل، عز الدين، 1981 - مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية - مجلة فصول. مجلد 1، ع2، القاهرة.
- أمبرت، إنريك أندرسون، 1992، مناهج النقد الأدبي. تر: الطاهر أحمد
32. ثامر، فاضل، اللغة الثانية ص، 238.
24. تودوروف، تزفيتان، 1986 - نقد النقد. تر: سامي سويدان. ط 1، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ص 147.
25. ينظر نفسه ص 149.
26. ينظر نفسه ص 149.
- * - يحدد محمد عابد الجابري ثلاثة مناهج تقاسمت مؤرخي الفكر الأوروبي طوال القرن الماضي، والعقود الأولى من هذا القرن وهي المنهج الفردي أو الذاتي، والمنهج «الفيلولوجي» و «المنهج التاريخي» ويعد هذه المناهج نتاج صور استشراقية في إطار المركزية الأوروبية. (ينظر الجابري، محمد عابد، 1986 - المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية تأليف جماعي، ط 1، دار توبقال، المغرب ص 80).
27. ينظر الواد، حسين - في مناهج الدراسات الأدبية - ص 52.
28. نفسه - ص 52.
29. ينظر ثامر، فاضل، اللغة الثانية ص 220 - 121.
30. ينظر نفسه ص 220 - 221، وينظر أيضا ويليك ووراني، نظرية الأدب ص 75.
31. ينظر مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، محتويات العدد.
- * شارك في ندوة الحوار لويس عوض وجابر عصفور، وعز الدين إسماعيل، وسامية أسعد، ومجدي وهبة.

الأدب والعلوم الإنسانية، مؤلف
جماعي، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء.
- عصفور جابر، 1981. ندوة اتجاهات
النقد الأدبي. مجلة فصول، مجلد 1، ع 2،
القاهرة.

- علوش، سعيد، 1985. معجم
المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1، دار
الكتاب اللبناني، بيروت، وموشبريس -
الدار البيضاء.
- عوض، يوسف نور، 1994. نظرية
النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار الأمين،
مصر.

- الغدامي، عبدالله، 1993. لماذا النقد
الأسلبي. سؤال من نصوصية النص،
مجلة تجليات الحداثة، ع 2، جامعة
وهران، الجزائر.

- قصبجي، عصام، 1981. أصول النقد
العربي القديم، مطبعة جامعة حلب.
- مجموعة من المؤلفين، 1986. المعجم
الفلسفي المختصر، تر: توفيق سلام،
دار التقدم، موسكو.

- مجموعة مؤلفين، لاتا، المعجم
الوسيط. مجمع اللغة العربية، ط 2، ج 1،
دار الفكر.

- المسدي، عبدالسلام، 1977.
الإسلوبية والأسلوب. نحو بديل أسلبي
في نقد الأدب. الدار العربية للكتاب، ليبيا
- تونس.

- الواد، حسين، 1985. في مناهج
الدراسات الأدبية، الطبعة التونسية،
سراس للنشر.

- ويليك، رينيه، وارين، أوستن،
1982. نظرية الأدب، تر: محي الدين
صبيحي، مرا: حسام الخطيب،
المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت.

مكي. ط 2، دار المعارف، القاهرة.
- البحراري، سيد، 1993. البحث عن
المنهج في النقد العربي الحديث. ط 1، دار
شرقيات، القاهرة.

- بوحسن، أحمد، 1989. مدخل إلى
علم المصطلح، مجلة الفكر العربي
المعاصر، ع: 60 - 61. بيروت.
- بو طيب، عبد العالي، 1994. إشكالية
المنهج في الخط النقدي العربي الحديث.
مجلة عالم الفكر، مجلد 23، ع 1 + 2.
الكويت.

- تودورون، تزفيتان، 1986. نقد النقد.
تر: سامي سويدان. ط 1، منشورات
مركز الإنماء القومي، بيروت.
- ثامر، فاضل، 1994. اللغة الثانية.
ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت -
الدار البيضاء.

- الجابري، محمد عابد، 1986. المنهجية
في الأدب والعلوم الإنسانية، تأليف
جماعي، ط 1، دار توبقال، المغرب.
- ريكور، بول، 1988. النص والتأويل.
مجلة العرب والفكر العالمي، تر: منصف
عبدالحق، ع 3، لبنان.

- ستاروبنسكي، جان، 1976. النقد
والأدب. تر: بدر الدين القاسم. مرا:
أنطون مقدسي، وزارة الثقافة، دمشق.
- شولز، روبرت، 1994. السيميائ
والتأويل. تر: سعيد الغانمي، ط 1،
المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

- الطريسي، أحمد، 1987. قضايا
المنهج في اللغة والأدب. مؤلف جماعي،
ط 1. دار توبقال، المغرب.

- عامل، مهدي، 1988. حسين مروة
الموقف والفكر، مجلة الطريق ع 2 + 3،
بيروت.

- العردي، عبدالله، 1986. المنهجية في

الأدب العربي أغنى الآداب العالمية وأرقاها على الإطلاق

حوار مع

المستشرق الألماني توماس باور

أجراه د. ظافر يوسف
إرلنغن - ألمانيا

من المعروف أن الدراسات الشرقية في ألمانيا قد بدأت في زمن مبكر بعض الشيء، وأن ما يميز الاستشراق الألماني عن غيره هو الاهتمام بالقديم والتركيز على دراسة التراث العربي. وقد خدم المستشرقون الألمان تراثنا العربي أيما خدمة، بما حققوه من عيون المخطوطات، وما نشره من كنوز الأدب العربي، وانطلاقاً من البرنامج الذي وضعناه لمحاورة المستشرقين الألمان وتقديم آرائهم للقارئ العربي يسرنا أن نلتقي اليوم بالمستشرق الألماني الشاب توماس باور أستاذ الأدب العربي في جامعة إيرلنغن - نورنبرغ، المعروف بدراساته المتينة الجادة في الأدب العربي، وأحد المتخصصين الأساسيين في مجال الشعر العربي.

على هذا النحو يهدد اللغة العربية الفصحى؟

-أستطيع أن أقول من خلال زياراتي المتعددة التي قمت بها إلى البلدان العربية المختلفة، أن الواقع اللغوي في بلاد الشام يختلف عن بقية الأقطار العربية، فأعداد الناس الذين يجيدون التكلم باللغة العربية الفصحى في كل من سوريا والأرن مثلا أكبر منها مما هي عليه في مصر، وذلك لأن الاهتمام باللغة الفصحى في بلاد الشام، والدور الذي تتضلع به في الحياة اليومية يفوق ما هي عليه في مصر.

ولا أعتقد أن في انتشار اللهجات العامية أي تهديد أو خطر على اللغة العربية الفصحى، لأن اللهجات العربية موجودة منذ القدم، كما أن وجود ظاهرة الازدواجية اللغوية أمر طبيعي في كل لغات العالم تقريبا، ففي أكثر البلدان هناك لهجات محكية بالإضافة إلى اللغة الرسمية لغة الكتابة والعلم والأدب والإعلام، وإن كان الفارق بين الفصحى ولهجاتها في اللغة العربية أكبر مما هو عليه الأمر في بقية اللغات الأخرى كالألمانية مثلا، وقد أظهرت الأيام بوضوح أن انتشار العامية ولهجاتها بهذا الشكل الكبير في الأقطار العربية لم يستطع أن يمنع من وجود أدب عربي غني الثمار، وارف الظلال، وضارب الجذور في التاريخ لفترة تزيد على 1500 سنة. أضف إلى ذلك فإن ازدهار اللغة الفصحى والارتقاء بها برأيي لا يمكن أن يهدد من انتشار اللهجات العامية، لأن ذلك يتوقف بالدرجة الأولى على الواقع التعليمي في المدارس والجامعات وطرق التعليم بالفصحى.

● بما أنكم من المتخصصين بصورة أساسية بالأدب العربي القديم، ولا

● في البداية لابد من طرح السؤال التقليدي: هل لكم أن تحدثونا عن البدايات والسبب الذي جعلكم تدرسون اللغة العربية وآدابها؟

-إن البدايات تعود إلى سن مبكرة نسبيا، فعندما كنت في الخامسة عشرة من عمري اهتممت كثيرا بالاطلاع على تاريخ الحضارات المختلفة ومنها العربية، وقد وقع بيدي في ذلك الوقت كتاب لتعليم اللغة العربية، فبهرت به منذ اللحظة الأولى، وقررت من يومها أن أدرس اللغة العربي، وبالفعل بعد أن حصلت على الشهادة الثانوية في عام 1980 بدأت مباشرة بدراسة اللغة العربية في جامعة إرلنغن-نورنبرغ التي أتاحت لي هذه الفرصة، طبعاً بالإضافة إلى دراسة العلوم الإسلامية واللغات السامية.

● من خلال تجربتكم في دراسة اللغة العربية وتدريسها، أين تكمن برأيكم الصعوبات التي يعاني منها الدارس الأجنبي لهذه اللغة؟

-أعتقد أن أكبر صعوبة يعاني منها الدارس الأجنبي للغة العربية هي مسألة الازدواجية اللغوية، لأنه يتلقى في الغالب تعليمه في الجامعة باللغة الفصحى، ولكنه عندما يسافر إلى إحدى الدول العربية وينزل إلى الشارع، فإنه يسمع لغة مختلفة ولهجات متعددة، ولا يستطيع أن يتفاهم مع الناس بسهولة، لأن اللغة التي تعلمها هنا تختلف تماما عن اللغة التي يسمعها في الشارع، وهذا ما يسبب عنده إحباطا، ويجعل الكثير من الدارسين غير قادرين على متابعة دراسة اللغة العربية، فينتقلون إلى دراسة اختصاص جديد.

● ما هي البلاد العربية التي زرتموها؟ وكيف تجدون الواقع اللغوي فيها؟ وهل تعتقدون أن انتشار العامية

سيما الشعر منه، كيف تنظرون إلى موقع الأدب العربي بين الآداب العالمية؟
- مما لا شك فيه أن أحدا لا يستطيع أن يقلل من أهمية الأدب العربي، لأنه يعتبر من أغنى الآداب العالمية وأرقاها على الإطلاق، والسبب في ذلك يعود برأيي إلى أن الشعر يعد في العالم العربي وفي إيران أيضا من أهم أنواع الفن، وهو يأتي في مقدمة الفنون ويحتل منزلة سامية بينها، ولهذا فإنه كثيرا ما قام بالدور الذي قدمت به الموسيقى والرسم وغيرها من بقية أنواع الفنون في أوروبا.

إن ثقافة الحضارة الإسلامية لا تستند في الدرجة الأولى على اللغة، لأنها تنطلق في الواقع من النص القرآني الذي يمثل وثيقة مكتوبة تتضمن في الأساس رسالة موجهة إلى البشر، ولهذا السبب فأنتي أعتقد أن الحضارة الإسلامية تختلف عن بقية الحضارات، وتتميز عنها من هذه الناحية، فهي تولي اللغة أهمية كبيرة وترتكز عليها بشكل مباشر، وهذا الأمر غير موجود في الحضارة الأوروبية مثلا، فالحضارة الإسلامية تلجأ إلى التفكير في اللغة بشكل معمق، وهذا ما يتجلى بوضوح في مباحث الفقه الإسلامي، فنحن مثلا لا نستطيع أن نفهم التطور الذي حصل في مجال أصول الفقه، إذا لم نفهم التقدم الذي حصل في علمي البلاغة والمعاني، وإذا لم نلم بالجهود الجبارة التي بذلها كل من عبد القاهر الجرجاني (471 هجرية) في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، والسكاكي (626 هجرية) في كتابه مفتاح العلوم الذي لم يلق أهمية كبيرة عند المستشرقين في أوروبا في العصور الماضية، لأنهم لم يفهموا المقصود به تماما، ولأن العلوم اللغوية في أوروبا لم تكن قد وصلت إلى هذه الدرجة

من التطور الراقي كما هو عليه الأمر عند العرب، وهنا يشار إلى أن كتاب السكاكي وتلخيصه للقرطبي (739 هجرية) كانا من أكثر الكتب رواجاً في العالم الإسلامي. وإذا أخذنا بعين الاعتبار الجهود الكبيرة التي بذلها العرب في مجال النحو والصرف والمعاجم، فإننا نستطيع أن نفهم بشكل أعمق الدور المهم الذي لعبته اللغة في حياتهم ومن ثم يتضح لنا مقدار الأهمية الكبيرة التي حظي بها الشعر عندهم، والمكانة الرفيعة التي تربع على عرشها، والوظائف التي قام بها في حياتهم اليومية، مما أدى إلى نشوء علم نظرية الأدب في وقت مبكر نسبيا.

● **ما هو رأيكم بالشعر العربي بشكل عام؟ وأسباب ازدهاره؟ ومن هم الشعراء الذين تركوا انطبعا جيدا عندكم؟ ولماذا؟**

- لقد اهتمت في البداية بالشعر القديم وأعني بذلك الشعر الذي قيل في الفترة الواقعة بين الجاهلية وبين العصر الأموي، واستنتجت في خلال تجربتي الخاصة بأن هذا الشعر لا يمكن أن يكون منحولا كما يدعي طه حسين، ولا يمكن أن يكون Oral Poetry كما يدعي بعض الباحثين الأمريكيين، بل إنه شعر بليغ راق نُظم للعالمين به وبفنونه.

ويلاحظ بوضوح أن القصائد والأشعار التي نظمها الشعراء العرب في العصور القديمة ترتبط فيما بينها بشبكة متماسكة حميمة من العلاقات والروابط التي تطفو على مختلف مستويات مفردات النص وتعابيره وصوره الشعرية وكنياته التي تتكرر لدرجة أنها تذكر السامع بقصائد وأبيات سمعها من قبل، فيطرب لهذا التشابه المألوف بالصور أو المفردات الكامنة في مخزنه الشعري،

ويميز على الفور الصور المبتكرة الجديدة في هذه الأبيات من شبكة المفردات والصور المتراكمة في رصيده الشعري.

ولا بد من الإشارة في هذا المقام إلى أن هناك عددا كبيرا من الشعراء القدامى في الجاهلية وعصر المخضرمين ممن تركوا لنا قصائد رائعة وصورا شعرية بليغة جدا، وإن لم يكن حظهم كلهم واحدا من الشهرة، فهناك بعض الشعراء الذين لم يكتب لأشعارهم الانتشار، ولا لقصائدهم الذبوع الذي يستحق، على الرغم من أنها جميلة جدا وتتضمن صوراً شعرية رائعة، وملاح فنية فريدة من نوعها، وأذكر منهم على سبيل المثال الشَّمَاخ بن ضرار (22 هجرية) في زائيته المدهشة التي يصف فيها صناعة القوس ومطاردة العير... إلخ.

ومما لا شك فيه أنه لا يمكن أن نفهم الخصوصيات واللمحات الرائعة التي أتى بها الشَّمَاخ في زائيته هذه، إذا لم نكن نعرف ما أتى به الشعراء الآخرون في هذا المجال من أمثال أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير، وأبيد بن ربيعة العامري وغيرهم.

وهنا أود أن أنوه بأن ذا الرُّمَّة (77-117 هجرية) يعد آخر شاعر من الشعراء القدامى الذين يُحتج بكلامهم في علوم اللغة، نظرا لما تمتاز به أشعاره من أسلوب قديم جزل، وصور شعرية جاهلية مميزة، وأفضل الموضوعات التي أجاد فيها أيما إجادة هي النسب ووصف الطبيعة كما يظهر ذلك في بائياته الساحرة التي تعتبر من أجمل ما كُتب في الشعر القديم. طبعاً بالإضافة إلى العدد الكبير من القصائد المشهورة جدا كالمعلقات التي تعد من عيون الشعر العربي.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن الشعر في مرحلة العصر العباسي، فإنه ليس من

المستغرب أن نذكر أبا الطيب المتنبي (303-354 هجرية) لما في أشعاره من صور مبتكرة رائعة وأسلوب متين جزل، على الرغم من أن هناك شعراء آخرين في هذه الفترة ممن لا يقلُّون أهمية عنه، ومما يتمتعون بأسلوب عذب لين كالخليفة بن المعتز وغيره. وهنا يشار إلى أنه يجب ألا ننسى الشعراء الآخرين في المراحل اللاحقة، وخاصة في مرحلة ما يعرف بعصر الانحطاط لأنني أعتقد أن هذا المصطلح «أدب الانحطاط» استعماري وغير مناسب للأدب في هذه المرحلة أبداً، ولأن الأدب في هذه المرحلة كان استمراراً للأدب في العصور السابقة، فضلاً عن وجود عدد من الشعراء الجيدين الذين لا يمكن تجاهلهم من أمثال ابن نباتة المصري، والشاب الظريف المعروف باسم ابن العفيف التلمساني وغيرهم. وأخيراً أود أن أذكر في هذا المقام بكتاب (الغيث المسجّم في شرح لامية العجم) لخليل بن أيبك الصفدي (696-764 هجرية) الذي يتضمن ملاحظات ذكية بارعة، وأفكاراً جديدة غير موجودة في كتاب آخر.

● هل هناك مشاكل تتعلق بفهم الشعر العربي القديم؟ وأين تكمن هذه المشاكل برأيكم؟

- لا شك أن هناك مشاكل كثيرة تعترض طريق القارئ للشعر العربي القديم، وتعرقل عملية فهم هذا الشعر، لأنه ليس من السهل الوصول إلى أعماق النص الشعري وإدراك أبعاد الأفكار التي يريد الشاعر طرحها أو التعبير عنها، وأذكر من هذه المشاكل مثلاً عدم الوضوح في معاني بعض الكلمات المستخدمة، والغرابة في بعض الصور الشعرية... إلخ. ويعتقد الكثير من الناس بأن فهم الشعر القديم أصعب من فهم الشعر العباسي أو شعر

المراحل اللاحقة، وليس هذا الاعتقاد صحيحاً لأن اللغويين العرب القدامى ورجال المعاجم العربية قد أولوا الثروة اللغوية ومفردات الشعر القديم اهتماماً كبيراً، فوضعوا المعاجم التي تشرح المعاني التي تحملها مفردات الشعر القديم واستشهدوا على ذلك بأبيات من الشعر المعنى المراد الوصول إليه، بينما أهملت مفردات الشعر في المراحل اللاحقة، ولم يوضح اللغويون المتأخرون التطورات التي طرأت على معاني الأشعار المتأخرة، وهذا ما يسبب صعوبة كبيرة للقارئ، لأن المعاجم لا تساعد كثيراً على توضيح الغموض الموجود في بعض مفرداتها. وأعتقد أن هذه الصعوبة يمكن تجاوزها إذا علمنا أن هناك صعوبة أو مشكلة أكبر يعاني منها القارئ الحالي للشعر القديم وهي أنه ينتظر منه أن يجد فيه ما تعود عليه في الشعر المعاصر، فهو يستقبله بنفس التوقع الذي يريد منه أن يلبي إحساسه ورجاءه في الحياة، وهنا يكمن الخطأ، لأننا يجب أن نفهم الشعر القديم كما فهمه الناس في ذلك الوقت، قبل أن نطلق عليه أحكامنا، فإذا فعلنا ذلك فإننا سنجد أن جهود الشعراء القدامى لم تكن تنصب على التعبير عن أحاسيسهم الفردية الخاصة وآرائهم الشخصية فقط، وإنما كانت موجهة في الدرجة الأولى إلى التواصل مع المستقبل سواء أكان سامعاً أم قارئاً، فعلى سبيل المثال يمكن للشعر القديم أن يقدم لمتذوقه فرصة اكتشاف المعاني والصور المألوفة لديه في شكل جديد يثير عنده الإعجاب والطرب لهذه الصور الجديدة المميزة، وأشير هنا إلى أن هذا الأمر ممكن إذا كان الجمهور المهتم بالشعر على علم ودراية بالتعابير اللغوية والصور الشعرية المألوفة، وهذا ما يتطلب

من القارئ أن يحاول بذل الجهد قبل أن يستطيع الوصول إلى مرحلة التذوق الجمالي واستيعاب المعاني الكامنة وراء الصور والتعابير المستخدمة.

كما أنه لا بد من الإشارة إلى أنه يصعب في وقتنا الراهن أن نمضي ساعات طويلة في قراءة دواوين الشعر وتذوقها، لأن الناس في زمننا هذا يشكون بشكل عام بالإيمان بالقيم الجمالية، ولأنهم لا يملكون القناعة الكاملة في تأثير الجمال الفني وقوته التي استعاضوا عنها بالإيمان بالأفكار السياسية والقناعات الإيديولوجية. وأعتقد أنه من المفيد اليوم أن يستطيع القارئ للشعر القديم أن يكتشف فيه من جديد تلك الصور الرائعة واللمحات الفنية وأن يتذوق معانيها الكامنة وراء السطور، لأن كل الثقافات والحضارات لا تستطيع أن تجد صورتها وشخصيتها إلا في مجال الفن وجمالياته، وخاصة في عصرنا الحالي وعصر العولمة Globalisierung الذي يسعى إلى التشابه في الأنظمة السياسية والاقتصادية والإيديولوجية والثقافية.

● كيف تجدون اللغة التي نُظم فيها الشعر العربي القديم؟ وأين يكمن سر الجمال في هذا الشعر؟

-إنني أستطيع القول إن كل مرحلة من مراحل الشعر العربي تختلف عن سابقتها، وتتمتع بميزات خاصة بها. وأعتقد أنني لست بحاجة إلى الإشارة إلى المقاييس الكثيرة التي وضعها النقاد العرب القدامى من أجل تقويم الأشعار العربية القديمة من حيث المتانة والجزالة والجودة... إلخ، لأنه من الطبيعي أن يكون لكل مرحلة من مراحل الشعر العربي، بل لكل عصر من عصوره مثل هذه التعابير الدقيقة. ويلمس المرء بوضوح التغير الذي حدث

الموضوعات والأغراض التي عالجهما الشعراء، وما يشبه ذلك من مسائل علمية، ولكنني أضيف رغم ذلك بأنني لا أستطيع أن أكتم المشاعر والأحاسيس التي تتنابني عند قراءة الكثير من قصائد امرئ القيس أو أبي تمام أو ابن الفارض على سبيل المثال، لأنني أجد نفسي منشدا إلى النص الشعري، ومعجبا به أيما إعجاب دون أن أعرف السبب في ذلك.

● هناك بعض القصائد والمقاطع من الشعر القديم تبدو وكأنها نُظمت البارحة، فلغتها مفهومة تماما في هذا العصر، كيف تفسرون ذلك؟ وما هو برأيكم سر خلودها؟

- في البداية لا بد من الإشارة إلى أنه يجب التمييز بين الموضوعات التي تعالجها هذه القصائد والمقاطع الشعرية، لأن بعض الموضوعات ما زالت حتى الآن حية وعصرية ومهمة عند الناس، بينما فقدت الموضوعات الأخرى أهميتها مع التطور الذي حدث في الحياة، فعلى سبيل المثال ما زال موضوع الحب الذي يعالج في النسيب مرغوبا فيه ومتداولاً على ألسنة الشعراء، لأنه يمس جانبا إنسانيا مستمرا باستمرار الوجود الإنساني، وهذا يسري أيضا على مقاطع الحكمة والأمثال التي تعالج تجارب إنسانية مستمرة، فمعظم الأبيات التي قيلت فيها ما زالت حتى الآن مفهومة، وتتردد على كل لسان.

بينما على النقيض من ذلك تماما تراجعت الموضوعات والقصائد التي تعالج أوصاف الحيوانات كالعير والناقة والنعام وغيرها، لأنها كانت موجهة إلى السامع في ذلك الوقت، ولأنها كانت مهمة جدا بالنسبة إليه كونها جزءا من بيئته. أضف إلى ذلك فقد عالج كثير من الشعراء هذه الموضوعات بصورة فنية فقط من

بالوسائل الأسلوبية من مرحلة إلى أخرى، فيمكن أن تسمى المرحلة الأولى وأعني بذلك مرحلة الشعر الجاهلي والأموي بمرحلة التشبيبه، وذلك لأن التشابيه والكنيات هي الطابع المميز لهذه المرحلة، ولأنها تتكرر بكثرة في أشعار تلك المرحلة. وتأتي بعد ذلك مرحلة الاستعارة التي تلعب دورا كبيرا في أشعار معظم شعراء العصر العباسي، وفيما بعد غلبت ظاهرة التورية على أساليب شعراء العصر المملوكي، لتصبح السمة المميزة لهذه المرحلة، ولا شك أن استخدام هذه الوسائل الإعلامية والمحسنات البيعية ساهمت في إضفاء مسحة من السحر والروعة على الأعمال الشعرية التي ما زالت حتى الآن تبهر الألباب، وتشد القراء إليها، لما تلحقه بالقارئ من إحساس بالروعة والطرب.

وفي العصر الحديث، وعلى الرغم من تلقي العرب لمعايير الأدب الرومانسي الغربي، فإنها - ومع الأسف - لم تزل تمنعهم من اكتشاف القيمة الجمالية الحقيقية لهذه الأشعار ولم تستطع أن تبعدهم عن إطلاق الأحكام المسبقة حول أهمية هذه الأشعار.

أما ما يتعلق بسر الجمال في هذه الأشعار، فإنني أقول إنه من الصعب تحديد المواضع التي يكمن فيها السر في الجمال بشكل قاطع، لأن هناك عوامل كثيرة تتضافر معا في إظهار ملامح الجمال هذا. أضف إلى ذلك كوني دارسا للأدب العربي فليس من مهمتي أن أشغل نفسي بالبحث عن موضع السر في جمال القصائد التي أدرسها، لأنني أصب اهتمامي بالدرجة الأولى على تحليل هذه القصائد، ودراسة المعاني والأفكار التي تحتملها، بالإضافة إلى متابعة

أجل نيل إعجاب السامعين ولإظهار مقدرتهم الفنية وبراعتهم التصويرية .

ولكن بعد التحول الذي حدث في التقاليد الشعرية، أي بعد مرحلة ذي الرُّمة، فقد العرب اهتمامهم بهذا الاتجاه من الموضوعات، وهذا ما يظهر تماما في العصر العباسي عندما بدأ النقاد والأدباء يهتمون بأبيات ذي الرُّمة الغزلية فقط، بينما لم تُذكر أبياته التي نظمها مثلا في الحيوانات التي تعيش في الصحراء، ومن الطبيعي أن يحتاج القارئ لفهم هذه الأبيات والمقاطع في عصرنا الحالي إلى البحث الأدبي واللغوي، حتى يتمكن من أن يعيش العصر الذي كتبت به .

● ما هي برأيكم أكثر الموضوعات التي عالجها الشعر القديم؟ وهل تعتقدون أن الشعر العربي القديم قد أعطي حقه بالدراسة والتلقيب؟
- إن الموضوع الأول الذي عالجته الشعر

القديم هو القيم الاجتماعية والمبادئ الإنسانية في تلك المجتمعات التي قيل فيها، ويظهر ذلك بوضوح في غرضي الفخر والمديح والهجاء والنسيب. فقد أطنب الشعراء في تصوير الشجاعة والجرأة والجبن والجود والكرم والبخل والغدر وغيرها من القيم الاجتماعية الكثيرة، والموضوع الكبير الثاني الذي شغل محور الكثير من القصائد هو الشعر نفسه، حيث يتجلى بوضوح في موضوع الوصف، كوصف الناقة أو حمار الوحش أو النعامة أو الطي أو غيرها. لأن الشعراء في الواقع لم يهتموا بوصف هذه المخلوقات للقارئ حتى يتعرف عليها، لأنه يعرفها من خلال حياته اليومية، وإنما وصفوها بهذه الصورة لأنهم أرادوا أن يغيروا الصور والصفات التي سبقهم إليها شعراء آخرون. بالإضافة إلى ذلك

فإنهم ربما أرادوا من معالجتها في مواضيع قصائدهم أن يفاجئوا القارئ بتعبير ومقارنات وتشابيه جديدة لم يسبقهم إليها أحد .

أما عن الشطر الثاني من السؤال فإنني أقول إن الشعر العربي القديم، وخاصة الجاهلي منه قد أشبع بالدراسة، سواء من قبل العرب أم من قبل الدارسين الغربيين، والدليل على ذلك أن جميع دواوين الشعر الجاهلي والشعر المخضرم قد نُشرت وحققت تحقيقا علميا، وأصبحت في متناول القراء .

ومن البديهي أن الشعر القديم يستحق مثل هذا الاهتمام بالدراسة، أولا: بسبب نوعية هذا الشعر، وثانيا: لأنه المنطق والأساس للشعر في المراحل اللاحقة التي لم تنقطع عن معالجة الموضوعات الإنسانية ونقل المعاناة والتجارب الحياتية إلى الناس جيلا بعد جيل، ولذلك فإنه من الضروري أن نولي هذه الأشعار الأهمية التي تستحقها من الدراسة والبحث والتلقيب في جميع المجالات. وأشير هنا إلى أنه لا بد من إعادة النظر في أشعار المراحل اللاحقة التي لم تنل بعد ما تستحق من دراسة، لأنها يجب أن تحظى بالاهتمام اللازم، وأكتفي في هذا المقام بذكر مثالين فقط، فعلى سبيل المثال ليس هناك حتى الآن أي كتاب في اللغات الأوروبية عن البحري، الذي يعد بدون شك من أهم الشعراء العرب الذين يستشهد بهم في كل مجال، والمثال الثاني هو أن الكثير من دواوين الشعر المملوكي لم تُنشر حتى الآن في طبعات علمية محققة، كديوان ابن مكنس، وديوان شمس الدين النواجي، وديوان شهاب الدين محمود وغيرهم .

● ما هي الأعمال الشعرية العربية

والدواوين التي ترجمت إلى اللغات الأجنبية؟ وكيف تجدون هذه الترجمات؟

-إنني سأكتفي في الجواب عن هذا السؤال بالحديث عن الترجمات الشعرية العربية إلى اللغة الألمانية فقط، وأبدأ بالقول إن ترجمة بعض الأعمال الشعرية العربية إلى اللغة الألمانية قد بدأت في مرحلة متأخرة بعض الشيء، لأن معظم الترجمات التي تمت في القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت باللغة اللاتينية، كترجمة يوهان رايسكه (1716-1774) لمعلقة طرفة بن العبد، وترجمة جورج فرايتاج (1788-1861) لبعض القصائد الجاهلية، ولديوان حماسة أبي تمام بشرح التبريزي وغيرها.

إن أكثر الترجمات التي تعود إلى تلك المرحلة ليست على مستوى عال، لأن التمكن من اللغة العربية وأسرارها كان ما زال في بدايته، ولم ترق الترجمات إلى اللغة الألمانية إلى مرحلة أعلى إلا مع المستشرق فريدريش روكرت (1788-1866) الذي ترجم ديوان امرئ القيس، وبعض الأشعار العربية، ومقامات الحريري، وكذلك ديوان الحماسة شعرا. وتعد ترجماته الأدبية من أهم الترجمات إلى اللغة الألمانية، لأنه كان من القلة التي تتقن اللغة العربية بشكل جيد. بالإضافة إلى كونه شاعرا من الطراز الأول، وقد انعكست موهبته الشعرية في ترجمة الأشعار التي نقلها إلى الألمانية.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أنه -ومع الأسف- ليس هناك عدد كبير من المستشرقين من أمثال روكرت، ممن يتقنون اللغة العربية بشكل جيد، بالإضافة إلى الموهبة الشعرية، ولذلك فقد كانت معظم الترجمات الشعرية تصب

اهتمامها في العصور اللاحقة على الناحية اللغوية فقط من أجل نقل المعنى المراد لغويا دون البحث عن التعبير الشعري الجميل ودون التركيز على الصور الشعرية ولهذا السبب فإنها لم تلق شيوعا وانتشارا إلا من قبل أصحاب الاختصاص، لأنها بعيدة عن الجمال الأدبي. وهذا ما يظهر في ترجمات المستشرق الكبير تيودر نولدكه (1836-1930) الذي ترجم بالتفصيل خمس معلقات وعددا كبيرا من القصائد الشعرية كقصيدة متمم بن نويرة على سبيل المثال، وينطبق هذا بالطبع على ترجماتي الشعرية، لأنها معدة للأغراض العلمية فقط. وأخيرا أمل أن يزداد عدد الترجمات الأدبية في المستقبل، لأنه ما زال هناك تقصير كبير في هذا الحقل من الدراسات.

● بما أنكم قمتم بإعداد دراسة شاملة لكتاب «النبات» لأبي حنيفة الدينوري. كيف تقومون جهود العرب في هذا المجال؟

-لا شك في أن كتاب النبات لأبي حنيفة الدينوري (282 هجرية) يعد من أكثر الكتب أهمية ودقة وشمولا، نظرا للطريقة المميزة التي استخدمها الدينوري في كتابه، فهو يصور لنا النباتات التي كانت تنمو في عصره في الجزيرة العربية، مما ورد ذكرها في الشعر العربي بشكل علمي فريد من نوعه. ولا تكمن أهمية الكتاب في طريقة الوصف الدقيق للنباتات، التي اتبعها الدينوري في كتابه فحسب، وإنما في التصنيفات العلمية المثبتة التي قدمها عن النباتات عند العرب. واعتقد أن الجهود التي قام بها الدينوري في هذا المجال يمكن أن تعد من أهم الجهود التي بذلت على الإطلاق في هذا الاتجاه، لأنها تشكل حلقة مهمة تربط بين الجهود التي توصل إليها

عالم النباتات اليوناني القديم Theophrastus (372 - 287 قبل الميلاد) وبين الجهود التي وصل إليها علم النبات والبيولوجيا في القرن السابع عشر.

ومهما يكن الأمر فإنني أشير إلى أن كتاب النبات للدينوري لا يعتبر كتابا خاصا بالنبات فقط، وإنما هو أشبه ما يكون بموسوعة صغيرة، فيها حديث عن الناس وسلوكهم مع النباتات، ووصف دقيق لأحوال الناس في الجزيرة العربية ولثقافتهم المادية، واستعراض للفائدة التي يجنيها الناس من النباتات، فنجد مثلا فصلا عن المراعي، وآخر عن صناعة الحبال، وعن الدباغة، والتلوين، وصناعة الأقواس والرماح، وأخيرا عن النحل والعسل.

إنني أستطيع القول دون مبالغة إن الدينوري يعد بحق أهم رائد في مجال علم النبات - البشري أو ما يسمى بـ Ethnobotanik ولم يسبقه إلى هذه المرتبة أحد.

● باعتبار أنكم من جيل المستشرقين الشباب. كيف تجدون واقع الاستشراق الألماني الحالي بالمقارنة مع الجيل القديم من المستشرقين الكبار أمثال ليتمان وبروكلمان ونولدكه وبرجشتراسر؟ وهل تجدون فارقا في طريقة البحث بين هذين الجيلين؟

- لقد كان الجيل القديم من المستشرقين الألمان في معظمه لغويا، وكانت موضوعات فقه اللغة هي المحور الأساسي الذي تدور حوله أبحاثهم، وأعتقد أن هذا الاتجاه من البحث ما زال مهما حتى الآن، ولكنه يجب أن يعمق في جميع الاتجاهات، فيستفيد على سبيل المثال من النتائج التي توصل إليها علم الأدب وطرائقه، وبالنسبة لي فإنني أرى أن الجهود التي بذلها علماء التاريخ الفرنسيون حول تاريخ الطبيعة البشرية Mentalitat مهمة جدا، فكل هذه

الجوانب إيجابية برأيي، وهي تغني الدراسات والبحوث التي يقوم بها المستشرقون حاليا.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الاقتصاد والتطور الذي يشهده العالم حاليا يشكلان خطرا على العلوم النظرية، ومنها الاستشراق، لأن معظم الاهتمام ينصب حاليا في اتجاه تطوير الاقتصاد وتحسين الوضع المالي والبحث عن أسواق، بينما يتضاءل الاهتمام تدريجيا بالدراسات النظرية والإنسانية، ولهذا السبب فإنه لا يوجد حاليا في ألمانيا إلا العدد القليل من المستشرقين الشباب الذين لا يتجاوزون أصابع اليد عدا، ممن يهتمون بالشعر العربي ودراساته؟

ومن الطبيعي فإن الأبحاث في الشعر واتجاهاته لا تقيد الاقتصاد وأسواق المال والمبيعات بشيء، ولكنني أعتقد في الوقت نفسه أنه لا توجد أشياء كثيرة يمكن أن تقرب بين الشعوب مثل الأدب والشعر. ومن أمثلة هذا أن هذه الأمور هي أفضل الوسائل لنقل المعارف والخبرات وتبادل التجارب الإنسانية بين الشعوب والأمم المختلفة، وهنا تكمن أهمية الأدب التي لا يمكن أن يستعاض عنها بشيء أبدا.

أما بالنسبة إلى الفارق في طريقة البحث بين جيلي المستشرقين فإنني أقول إن إمكانية السفر والانتقال إلى الشرق والبلاد العربية لم تكن متوفرة سابقا بالشكل الذي هي عليه اليوم من السهولة والسرعة. أضف إلى ذلك أن جيلنا الحالي يتمتع بميزة أخرى، وهي توفر المصادر والمراجع والعدد الكبير من الكتب، وكذلك التقنية العالية المتطورة في وسائل البحث والطباعة وغيرها، مما لم يكن متاحا سابقا.

مع جزيل الشكر وفائق الامتنان لتفضلكم بالإجابة على هذه الأسئلة.

بين

أنديرا... ونهى...

ابنة السياسي... وابنة الدبلوماسي

بقلم الدكتورة/ سعاد عبد الوهاب
كلية الآداب - جامعة الكويت

لا علاقة للموضوع الذي أعرضه الآن بحكاية الألفية الثالثة واستهلال قرن جديد، وإن كنت لا أنكر أنه يشغلني الآن أكثر من أي وقت مضى. هذا الموضوع — في جوهره — عن الأسرة، ومسؤولية تنشئة جيل جديد، وتوجيهه تربويا بما يجعله نافعا لنفسه، ولجماعته، ولوطنه. من نافلة القول أن نذكر أن الأسرة هي الوحدة الأساسية، «النواة» في المجتمع، وأن مسؤولية التوجيه في الكيان الأسري تبدأ بالوالدين، وهذا فطري وطبيعي، لأن للوالدين على الأبناء «سلطة» الرابطة الدموية، وسلطة الإنفاق، وسلطة الشفقة الفطرية، ولهذا يتقبل الطفل من والديه مالا يتقبل من أي شخص آخر، وهذا تأكيد على خضوعه - من الناحية الأخرى - للدافع الفطري، ولكننا - في العصر القريب - نلاحظ اختلافا في العلاقة بين الآباء

أنديرا غاندي، وليس لها علاقة نسب بالأب الروحي للهند وزعيم المقاومة السلبية (المهاثما غاندي). كما قرأت مجموعة أخرى من رسائل الأديب يحيى حقي إلى ابنته «نهي» وقد عرفنا الأستاذ حقي من خلال مؤلفاته الأدبية، ورواياته الشهيرة، بصفة خاصة «قنديل أم هاشم» و«دماء وطن» التي شاهدناها على شاشة السينما بعنوان «البوسطجي»، أما مقالات يحيى حقي، ودراساته النقدية فإنها تتجاوز هذا بكثير، ولكنني أستشف روحه وحرصه على تسديد خطى ابنته، حتى بعد عملها، وزواجها، في رسائله إليها. وكان يحيى حقي، قبل التفرغ للأدب، دبلوماسيا، عمل في عدة عواصم عربية وغير عربية بالقسم القنصلي بالسفارات المصرية زمنا ليس بالقصير، ولا أريد أن أقرر أن الأسلوب الدبلوماسي الهادي، والتوجيه الناعم المذهب في أسلوب يحيى حقي هو نتيجة لعمله القديم بين السياسيين، لأن العكس محتمل، وهو أنه اتجه إلى العمل الدبلوماسي لما في تفكيره وسلوكه من دماثة ورقة وقدرة على استيعاب الآخر، وبذل المساحة وتقدير الأعداء، والتعاطف الإنساني، وهذه ليست أخلاقا شخصية ليحيى حقي في ذاته وحسب، إنها الروح السائدة في رواياته ومقالاته أيضا.

ولكن ...

لماذا نهرو (السياسي) ويحيى حقي (الأديب الدبلوماسي) دون غيرهما؟ هل لأن رسائلهما قد جمعها كتاب مما سهل الرجوع إليها؟ هذا أحد الأسباب، ولكنه ليس السبب الجوهري، الذي هو تحديدا: أن كلا منهما والد، أب، كثير الشواغل بدرجة لا تأذن لنا بأن ندعي أنه كان يعاني فراغا، أو لا يجد ما يفعله، وكان - كل منهما

والأبناء، وتوترا وانفلاتا أحيانا، كما ترتفع تبريرات، بعضها حقيقي وبعضها مزعوم، ولكن الاستسلام لها يلحق بالكيان الأسري ضررا بالغاً لقد أصبح الاحتجاج بسطوة وسائل الإعلام، وبخاصة التلفزيون، شعارا جاهزا يبرر به جيل الآباء ضعف تأثيرهم على الأبناء، وهذا حقيقي، ولكنه ليس كل الحقيقة، فربما كان الجزء الآخر، والأهم من هذه الحقيقة أن «الكبار» أنفسهم صاروا مشغولين بعالمهم، بأعمالهم، بدينامية الخاصة عن الأبناء، فعزلوا أنفسهم عن أبنائهم، وتركوا هؤلاء الأبناء وأمر توجيههم لظروف المدرسة، والإعلام بوسائله المرئية والمسموعة والمقروءة، وللأصدقاء (غير المضمونين) في النادي أو الشارع، وأخيرا للخدم والتابع!! إن الآباء في كل هذا «يخترعون» لأنفسهم رسالة مقدسة، يستشهدون في سبيلها، وهي أنهم منهمكون في توفير الرزق، أو الرخاء لهؤلاء الأبناء، وإرواء حاجاتهم وتطلعاتهم (المادية غالبا)، وهؤلاء الآباء (وأقصد الآباء والأمهات) يغالطون أنفسهم، ويبررون الانحراف برسالتهم الأساسية وهي مخالطة هؤلاء الأبناء، ومخاطبتهم، ومحاورتهم، ونقل التجارب والخبرات والمعارف إليهم، بحيث ينشأ هؤلاء الأبناء في اتجاه الامتداد الطبيعي لأبائهم، دون أن يكونوا مجرد نسخة مكررة منهم بالطبع.

لقد قرأت مؤخرا مجموعتين من الرسائل التي كتبها الزعيم الهندي المعروف «نهرو» إلى ابنته «أنديرا» - التي أصبحت فيما بعد رئيسة لحزب المؤتمر ورئيسة للوزراء، حتى قتلت، إذ اغتالها أحد حراسها من طائفة السيخ، وهي التي حملت اسم زوجها - على الطريقة الغربية:

- قد أنجب فتاة وحيدة، ومع هذا خصص لها من وقته، ومن عواطفه، ومن عقله - حتى مع وجود الأم أو بلوغ الفتاة سن الأنوثة الكاملة والأمومة - ما يتفاعل به معها؛ فيناقشها ويوجه مداركها، وينقل إليها تجاربه، بعيداً عن طابع الوعظ وإدعاء الحكمة!!

هذا هو ما يجمع بين نهرو وابنته أنديرا، وحقي وابنته نهى، أما ما يفرق بين التجربتين فهو متعدد، ولكنه ليس الهدف إلا بمقدار ما يساعدنا على استنتاج أن كلا من الأبوين كان يوجه ابنته إلى الطريق الذي يجعل من هذه الابنة استمراراً لهذا الأب في سلوكياته ووعيه أكثر من أي شيء آخر.

ويبدو أن رسائل نهرو إلى أنديرا كثيرة جداً، وكتبت في ظروف مختلفة بالنسبة للأب، ولكنها - مع هذا - ظلت محافظة على الهدف الذي حددناه سلفاً بأنه هدف معرفي يحرك الوعي ويبني الشخصية. لقد ترجم الصحفي المعروف أحمد بهاء الدين عدداً من تلك الرسائل (صدرت الطبعة الأولى منها عام 1955، أما التي اعتمدنا عليها فهي الثالثة عام 1986)، وقد كتبها نهرو وهو في السجن، وكثيراً ما زج به في السجن أيام النضال من أجل استقلال الهند، فلم يكن الإنجليز يبخلون عليه بهذا الشرف، ولم يكن في إيمانه بفلسفة زعيمه غاندي يلجأ إلى العنف، أو حتى الهرب، لقد كان يواجه، ويدافع عن نفسه باللسان، وباليدين... وليس أكثر. وهناك مجموعة أخرى من رسائل غيرها، ترجمها ونشرها الدكتور عبد العزيز عتيق، ترجع إلى تاريخ أسبق، فقد كانت أنديرا، حين سجن والدها، في الثالثة عشرة، أما وهي تتلقى الرسائل الأخرى فقد كانت في العاشرة، كما كانت تقضي

الصيف في مدينة نائية؛ حيث بقي الأب في مسقط رأسه (مدينة الله آباد) مشغولاً بنضاله السياسي، وسواء كان نهرو في السجن، أو في مقر الحزب، أو يدور بين المدن، يخطب ويؤلف القلوب والأنصار؛ فقد وجد دائماً أن من واجبه أن يجد الدقائق التي يسطر فيها رسالة إلى ابنته، وأن يتلقى رسائلها أيضاً، وأن يذكرها بحواراتهما في أزمنة مختلفة... وبهذا التواصل الواعي المستمر استطاع هذا الأب العظيم أن يقدم إلى الهند إحدى الشخصيات التاريخية، وقد حكمتها ثلاثة عشر عاماً، إلى أن اغتالها أحد رجال حرسها من السيخ. إن هذا الختام الدامي لا بد أن يلفت انتباه أحمد بهاء الدين الذي يتساءل في مقدمة الطبعة الثالثة: كيف تحتفظ أنديرا في حرسها الخاص بجنود من طائفة السيخ، رغم اشتباك هذه الطائفة معها في معركة دامية مريعة؟ وجوابه أن نظام الحكم الديمقراطي لا يقبل التجزئة، ولا أنصاف الطول، وهذا أساس وضعه نهرو نفسه، وترسخ في نفس الفتاة منذ صغرها، من ثم كان إصرارها على ما يوحد كل الطوائف الهندية، حتى في حرسها الخاص، ولو كان الثمن هو المخاطرة بحياتها ذاتها.

لقد جمع نهرو في رسائله إلى ابنته بين ثقافة السياسي، وأخلاقيات الأب، والموضوعات التي طرحها على ابنته في رسائله من السجن، أو من مسقط رأسه تؤكد هذا، وتؤكد مهارته في الربط بين الهدفين في سياق واحد. إنه حين يكتب لابنته عن حتمية تطور العالم، وأن العلم هو الطريق الذي يؤدي لهذا، وأن كل تغيير في وسائل الانتاج يؤدي إلى تغيير في شكل المجتمع، وأن الديمقراطية هدف نهائي وعزيز لا يجوز التنازل عنه، وأن

تحديد النسل خلال طرق متعددة من بينها وأبرزها: تعقيم الرجال، وهو ما لم يجرؤ أحد في التفكير فيه إلى اليوم.

إننا لا نفكر، ولا نجد ضرورة لأن ندخل في جدل مع هذه القرارات والمواقف، أو بعضها؛ لأننا لا نلم بكل ظروف تلك المواقف، ولأن الحكم بالصواب أو الخطأ ليست له قيمة الآن، وليس هدفا لنا، وما يعيننا هو كيف تم بناء شخصية هذه السيدة، منذ طفولتها، ودور الأب في بناء هذه الشخصية، وهو المعنى الذي نحرص عليه؛ لأن آباء هذا الزمان نادرا ما يشعرون بأهمية أداء هذا الواجب الأساسي. إن أكثرهم مشغول أو غافل، والبعض متواكل يرى أن دور الأم هو الأكثر أهمية، وأنها من زاوية أنها تشارك ابنتها في النوع (الأنثى) يمكن أن تكون أقرب إلى روح الفتاة الناشئة وعقلها، وليس هذا بالصواب، بأي درجة، فمكان الأب في حياة الفتاة لا يشغله أحد غيره، ولا تغني عنه الأم، حتى مع الإقرار بدور مؤثر لهذه الأم، فإنه لا شك يرتبط بأمور أخرى تختلف كثيرا عن تلك الأمور التي يمكن أن يثيرها الأب في نفس ابنته، وهي تتخذ قدوة فيها، ولا تقبل غيره ليشغل مكان القدوة في هذه الأمور الجادة، التي - من المؤسف حقا - أن الكثير من الآباء لا يدرك قدرها، ولا ترى عينه مدى تأثيرها على مستقبل ابنته في نظرتها إلى الحياة عامة، وإلى الرجل الآخر القادم - الزوج - وموقعه في حياتها وعواطفها وأفكارها.

إن نهرو - الأب - لم يكن يستخدم سلطته الأبوية في إملاء أفكاره ومبادئه على ابنته، وهي طفلة بريئة المشاعر خالية العقل، مع أن من كان في عظمة نهرو جدير بأن يكون له هذا الحق، ومع هذا

حقوق المواطنة تتجاوز الدين والطبقة والسلالة... هذه مبادئ استقرت في نسيج عقل الفتاة الناهضة، وقد استوعبت هذه المعاني جيدا، وجعلت منها مبادئ أساسية لسياستها، كأنما كانت روح نهرو نفسه قد حلت في جسدها، متناسخة فيها، ولكن الأهم أنها لم تفصل بين ما هو سياسي وما هو أخلاقي، ولهذا تمرت أنديرا على أبيها حين بلغت ذروة الصبا، وأحبت شابا هندية اسمه نيروز غاندي، الذي حملت اسمه، وقررت أن تتزوجه. وقد عارض أبوها هذا الزواج؛ لأن الشاب المحامي المغمور كان من طائفة (البارسي) التي تختلف عن الهندوس الذين تنتمي إليهم أنديرا، ولكن الفتاة أصرت، فتزوجت من أحببت، وليس من المهم أنها انفصلت عنه فيما بعد، حين قررت أن ترعى والدها العجوز بعد وفاة أمها؛ فإلهم أنها لم تفقد استقلال رأيها، ولم تفقد صلابتها، فهذه المرأة التي قالت حين جاء صديق لزيارة والدها، وكانت طفلة صغيرة، قالت لذلك الصديق: أسفة... لا أحد في المنزل، جدي وأبي وأمي... أخذوهم إلى السجن!! هذه الطفلة الصلبة، هي - مستقبلا - التي ستسلم الهند على أبواب المجاعة، فلا تتركها إلا وفيها فائض من القمح يسمح بالتصدير!! ولعلنا ننظر - من زاوية إسلامية - إلى إعلان دولة بنجلادش وفصلها عن باكستان (وكانت من قبل الجناح الغربي للدولة الموحدة) على أنه شيء مؤلم لمشاعرنا الدينية؛ فإن أنديرا التي ساندت استقلال باكستان الغربية وتحولها إلى دولة باسم بنجلادش على أنه خطوة أساسية لتأمين الهند. وبمثل هذه الحدة في مواجهة مشكلات المستقبل امتلكت الجرأة التي صدمت بها الموروثات والتقاليد الهندية؛ إذ قررت أن تعمل على

قريبة جدا منه بدرجة لا تحتاج إلى تدبيح الرسائل، لكنها حين تزوجت وعملت في جهاز التليفزيون المصري، بالقاهرة حينا، وبلاسكندرية حينا، وأيضا حين كان الأب يضطر إلى السفر إلى أوروبا بدافع العمل أو الاستشفاء؛ فهذا كانت تستجد الدواعي لكتابة الرسائل. ولعل هذا الاختلاف في الظروف، وفي التوقيت يعطي مؤشرا مهما بالنسبة لما نحن بصده، وهو أن تواصل الفكر وتداول الرأي ليس له موعد يتوقف فيه بين الأب والابنة، مهما كان موقعها أو مستواها الثقافي؛ فدرجة الأبوة ومكانتها غير قابلة للعزل أو الإقالة، ورمزية الأب تبقى جوهرة في قلب البنت حتى بعد أن تصبح زوجة، وأما، وجدة.

هناك جانب أدبي مهم في رسائل يحيى حقي، سيدركها حتى الذي لا يعرف عن أدب يحيى حقي الكثير، أو لا يعرف شيئا البتة؛ إنه يكتب كما يتكلم، وهو يتكلم كـ «ابن بلد» صميم: مرح، بسيط، ساخر، إنساني وعذب إلى أقصى حد.

حين يخبره صديق بأن مجلة الهلال نشرت مقالا عنه مؤخرا، ويقول صاحب المقال فيه إن يحيى حقي من أصل تركي، وإن له بنتا (هي نهى التي ينقل إليها الخبر) يجري في عروقه دم مصري، عربي، تركي، إنجليزي!! كيف يعلق الأستاذ حقي على هذا النوع من الكتابة المستفزة؟ إنه يقول ببساطة وتهكم واضح لا يثبت ولا ينفى: «أبدع كوكتيل، مش كده ولا إيه؛ فلنشرب إذن في صحته وصحة زوجك العزيز».!! ومن الطريف - والغامض أحيانا - أن الرسالة التي تضمنت هذه اللفتة الحادة تبدأ بأن يخبر ابنته أن شخصا قد مدحها مدحا شديدا (في عملها التليفزيوني) ثم يقول حقي: وربنا يحميك

فإنه - في تلك الرسائل المشار إليها - كان دائم الإشارة إلى آثار مختلفة، وعظيمة، من المؤلفات، ومن الشخصيات. إنه يشير إلى شخصية «جان دارك» وكيف أن أنديرا الطفلة تعلقت بها، وتمنت أن تقود شعبها إلى الخلاص من المستعمر مثلما فعلت جان دارك الفرنسية. وفي إحدى الرسائل التي ترجمها عبد العزيز عتيق - يشير نهرو إلى تعدد مصادر المعرفة، وواجب الباحث عن المعرفة في تعقبها، والصبر عليها، وحين يذكر «الطبيعة» كمصدر يذكرنا بنظرية جان جاك روسو في كتابه «إميل» يقول نهرو:

«لدينا - مثلا - الصخور والجبال والبحار والنجوم والأنهار والصحاري وبقايا الحيوانات القديمة، فكل هذه الأشياء وما أشبهها هي كتبنا التي نستمد منها قصة الأرض الأولى، والطريق الصحيح لفهم هذه القصة لا يكون بالقراءة عنها في كتب الآخرين، ولكن بالرجوع إليها في كتاب الطبيعة الأكبر... ولتكوني قادرة على قراءة أي لغة كالهندية أو الأوردية أو الانجليزية مثلا؛ فإنك بحاجة إلى تعلم أحرف هجائها، ولهذا يجب عليك أن تتعلمي أحرف هجاء لغة الطبيعة لتستطيعي قراءة قصتها وكتبتها المؤلفة من الأحجار والصخور».

يختلف أمر رسائل يحيى حقي إلى ابنته في جوانب مهمة؛ أولها: أن هذه الرسائل لم توضع في صيغتها الكاملة، وإنما اختيرت منها - أو من أكثرها - فقرات، وأسقط فقرات أخرى، ولعل سبب هذا أن يحيى حقي كان يسترسل على سجيته، ولا يكتب وفي اعتباره أن ما يكتبه قابل للنشر، ولهذا أشار إلى أمور عابرة أو تافهة. وثانيها: أن رسائله إلى نهى لا تعود إلى طفولتها؛ فلعلها كانت في طفولتها

زميلاتها، وحسد من بعض آخر، فكيف «عالج» الأب يحيى حقي هذا القلق في نفس ابنته؟ لقد بدأ بالتهوين من الموضوع كلية، من منطلق أنه لا يستحق أن تحزن الابنة له، وجاء هذا التهوين دمثاً مراوفاً بذكر الإفطار وحل الكلمات المتقاطعة، ثم يأتي النص إنك بجانبني، وأنا بجانبك»، حتى لا تشعر بأن والدها يستخف بها أو يعتبرها نزقة أو تافهة!! ثم يرسم صورة للحياة العامة، وصورة لسلوكه الخاص.

أما صورة الحياة كما هي عند أكثر الناس، أو كل الناس، هي طريق لا يخلو من العثرات والمزالق (المطبات) والاختلاف فقط في مطب والذي يليه، وهذا الأمر ليس في «الطريق» نفسه؛ بل في شعور الشخص نفسه بالحياة. ولهذا يعقب الأديب على هذه الصورة العامة بذكر موقفه (النفسي) الخاص: يقول إنه وجد قلماً، فيه حبر جيد، ولهذا استطاع أن يكتب به بسهولة. وهو يبدأ هذا التوصيف بعبارة «الحمد لله» ومعنى كلامه أن الأهم من العثرات والمزالق (المطبات) هو إيمانك بالشخص وعملك، لا بد أن يكون قلبك (الحبر) من نوع جيد، والقلم (لسانك) صالح ونظيف، وهنا ستكتب بسهولة؛ أي ستكون مفيداً، ومعبراً، ومستريحاً، وهذا هو الأهم.

إن مداعبات يحيى حقي خفيفة الظل والطريقة تستحق أن نقرأها، ولكن ما أرجوه أن أكون قد كشفت الدلالة العميقة، والنقطة المركزية في هذه الرسائل، وهي أن هذا الأب، هذا الوالد، بكل مشاغله، وخصوصيته، واتساع اهتماماته ومتابعاته، قد وجد لابنته (حتى وهي كبيرة) مساحة في قلبه، وفي وقته؛ ليؤدي دور الوالد (الحقيقي) إلى آخر مراحل العمر.

ويحبب فيك الناس، والتواضع، بدون نفاق؛ لأن فيه ناس كثير تقول إنها لاتحب المديح مع أنها تسعى إليه وتطلبه».

إن يحيى حقي لا يتدخل في عمل ابنته، ولكنه لا يتردد في إعلان رأيه في البرامج التي تقدمها، والذي يعيننا هنا أنه لا يتوقف عن إسداء توجيهاته الأخلاقية، وإرشاداته السلوكية، دون أن يلبس مسوح الوعاظ، أو يطل من أبراج عاجية؛ إنه «يثرثر» أو «يدررش» لا يتكلف القول، ولا يتصنع التفكير؛ إنه يصف «نشاطه» اليومي لابنته، لعله يريد أن تطمئن على صحته، يقول لها: «عزيزتي نهى:

صحيت، وفطرت، وحلبت الكلمات المتقاطعة في الأهرام، وعقل بالي قال لي أكتب لك هذه الكلمات القليلة؛ لاشعر أنك بجانبني وأنا بجانبك. وأرجو أن تكون هزة الاضطراب من شعور الغيرة حولك وحساسيتك لعلاقات الناس بك، وإحساسك بمن قلبه أبيض، ومن قلبه أسود قد خفت وراحت في نوميه، وتستيقظ طبعاً في أول فرصة كأن العمر سيارة فوق طريق مليء بالمطبات، بين كل مطب ومطب عند بعض الناس... متر، وعند بعض الناس كيلو متر.. طبعاً الآخرون أسعد من الأولين. في كل يوم أسمع حولي من يقول لي: ليه الناس بتاكل في بعض وكل فنان في الإذاعة يقول: الوسط الفني اليوم مليون سكاكين تضرب في الظهر. الحمد لله لقيت قلم، الحبر بتاعه كويس، وأكتب به بسهولة».

هذه الرسالة التي نقلت نصها كاملاً (وهي من الرسائل القليلة التي سجلت كاملة في هذا الكتاب) هي رسالة أبوية مكررة وحكيمة بدرجة مذهلة. من الواضح أن هذه الرسالة رد على رسالة من ابنته تشكو ما يحيط بها من غيرة بعض

الشعراء الرجمي

على أي نوع من الشعراء يمكن أن نطلق صفة «رجمي»؟ إذا عدنا إلى المقالات التي نشرها فيرلين (Verlaine) تحت عنوان «الشعراء الرجمي» (Les poetes "Maudits" وجدنا ستة أسماء: كوربيير (Corbiere) ورامبـو (Rimbaud) ومالارميه (Mallarme) ومارسلين دييورد - فالمر (Marceline Desbodes - Valmore) وفيليه دو ليل - آدم (Villiers - Adam) وبول فيرلين (Paul Verlaine) نفسه، باستخدامه القلب المكاني «ليليان المسكين» (Pauvre Le'lian).

نحن لا ندعي هنا أننا أمام كشف كامل، وإنما نضيف إلى القائمة أسماء شعراء تربطهم بـ «الرجمي» الذين أتى فيرلين على ذكرهم صلات «وطيدة: وهم نيرفال (Nerval) وبودليير (Baudelaire) ولوتريامون (Lautreamont).

في الواقع، ورغم بعض التباين، نرى أن تشابهات عميقة تؤلف بينهم: فهناك مصير شبيه مأساوي وشعور بلعنة لاخلاص منها وبحث عن كتابة تكون تعبيراً عن المطلق.

١ (حياة قدر لها أن تترشح تحت وطأة «المأساوي»

أ - ضروب من الكبت العاطفي يبدو أن معظم هؤلاء الشعراء قد عانوا من «نقص» في طفولتهم وفي مراهقتهم. فنيرفال الذي فقد أمه وهو في سن الثانية لن يلتئم جرحه أبداً؛ وبودليير لن يغفر لأمه زواجها الثاني الذي جاء في غير أوانه؛ أما رامبو، فهو يكن حقداً حقيقياً لـ «الأم Rimbea»، تلك المرأة «الباردة والمتزمطة» التي تريد أن

بقلم: مجموعة
من النقاد الفرنسيين
ترجمة:
د. محمد غسان دهان
أستاذ مساعد في كلية
الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة
الفرنسية وآدابها
- جامعة حلب -

تفرض عليه حياة «جديرة بالاحترام» تجمع بين «الرتابة» و«التفاهة».

ب - صعوبات مادية

عرف معظم «الرجمي» مشكلات مالية خطيرة، تعزى في قسم منها إلى إخفاقهم، بل تعزى قبل كل شيء إلى رفضهم أو إلى عدم تمكنهم من تحمل قيود مهنة ثابتة. فقد كتب رامبو في «فصل في الجحيم» (Une saison en En-fer") (1873): «أمت كل المهن» لقد حرم بودليير من الإرث الأبوي بسبب تبديده له فعاش حياة بائسة. أما فيرلين، فقد هام على وجهه كما يهيم المتسولون الحقيقيون من كوخ حقيير إلى آخر خلال السنوات الأخيرة من حياته.

ج - «جسم مأساوي»

يشترك الشعراء الرجمي في نقطة أخرى هي العلاقة الأليمة التي يقيمونها مع أبدانهم. فقد ذهب البعض ضحية أمراض لاهول لهم فيها ولا قوة؛ السل والصمم عند كوربيير، واضطرابات عصبية عند نيرفال. ويرى آخرون، كبودليير ورامبو وفيرلين، في الانحطاط البدني، نتيجة للبؤس المادي، لكنه انحطاط يسببه بشكل خاص الإفراط في تناول المخدرات المتنوعة - المشروب والأفيون والحشيش - كما تسببه الاضطرابات بكافة أنواعها، لاسيما الجنسية منها.

(2) ثقل لعنة ثلاثية

أ - لعنة المجتمع

يعتبر «الرجمي» أنفسهم مختلفين كل الاختلاف عن المجتمع البرجوازي

والامتثالي الذي يحيط بهم. وهم يشكون، على نحو متناقض، من «هامشيتهم» وينادون بها بصوت عال. فقد كتب رامبو الذي يوبخ «البيروقراطيين» توبيخاً شديداً في قصيدته «الجالسون»، أرباب عمل وعمل، وكل الفلاحين الدينئيين... أما بخصوص السعادة القائمة، سواء أكانت أسرية أم لم تكن، فأنا لا أريد منها شيئاً. إن النيران التي تلتهمهم تعترض كل «امتثال لهذا المجتمع الضيق والجشع الذي لا تشغله إلا الاحتياجات المباشرة والمبتذلة.

لأنهم ينتمون في آن واحد إلى سلالة المعذبين وسلالة أولاد الشمس، الذين تمت ولادتهم تحت تأثير زحل وتحت تأثير «السأم» يشعرون أنهم «آخرون» بيد أنه كان عليهم أن يدفعوا ثمن حقهم في التميز غالباً، فقد تمخض هذا من عدم فهم الجمهور لهم واحتقارهم ونبذهم.

ولأنهم يعيشون تناقضاً مأساوياً رئيسياً، يطلقون صرخات هي بمنزلة علامات ضيق، حقيقية دون أن تعرف دائماً رغبتهم الحقيقية في إيصال صوتهم أو في جواب ينتظرونه.

ب - لعنة الله

ليس هناك لعنة دون إله، لأن الاعتقاد بالشیطان يفترض أيضاً وجود إله. يشعر الشعراء الرجمي في قرارة أنفسهم بقوى ونداءات وأشكال من الرفض والإثم تفهمنا أن مشكلة السمو الخفي ومشكلة الخير والشر هما في صميم مأساتهم. وليس غريباً أن يعنون بودليير عمله الرئيسي: «أزهار الشر» (Les Fleurs du Mal) (1857).

إن وصف المراحل المختلفة في «فصل في الجحيم» وتوبة فيرلين، المجمدة في

ديوانه «حكمة» (Sagesse) (1880) وصرخة النصر الأخيرة في كتاب نيرفال «أوريليا» (Aurelia) (1855) دليل كاف على ذلك القلق الذي يتسلط على شعرائنا والذي يتكشف عن طابعه الغيبي.

ج - لعنة الذات

إن ألد أعداء الشعراء الرجمي يبقى في نهاية المطاف ذواتهم لقد أضناهم الرفض الاجتماعي الذي يسببونه أو الذي يلحق بهم، كما أضنتهم متطلباتهم الخائبة وأشكال يؤسهم المادي والمعنوي. فهم يعانون إلى درجة السخط من خيبة الأمل المتولدة عن عجزهم وعن ضروب إخفاقهم، لذلك نلاحظ أن «أناهم» غالباً ما تكون ساحة معركة حامية الوطيس، يقول لوتريامون: «تلقيت الحياة كجرح» ونيرفال هو «Desdichado»، أي القانط، «المعتم والأرمل وغير المتعزي»، ورامبو يعتبر اعترافاً مريراً في قصيدة «وداع» (Adieu) أنه أخطأ عندما ظن أنه «اكتسب قوى خارقة». تناقضات وجهود في التحول بليغة الأثر هي أشد تجليات داء الوجود الذي لا سبيل إلى تهدئته وضوحاً.

فالحرية التي تهب رياحها على التراكيب التقليدية - من جمل غير مستكملة أو وجيزة وكلمات صوتية وترقيم تمليه مشاعر انفعالية، لا إيقاع عقلاني - تعبيراً عن الرغبة في استفزاز القارئ.

أمام صعوبة التواصل بالآخرين وصعوبة تحمل الذات، أي سلاح أفضل من تبني وضعيّة وقحة تكمن في السخرية من الأشخاص والأشياء وإنكار القيم الراسخة - كالعمل والأسرة والوطن - والنيل من مشاهير الكتاب - كما يفعل لوتريامون مع جميع الرومانسيين - والتغني بالشر بأشكاله المختلفة؟

إن الهزء الدفاعي أو الهجومي، عند «الرجيم» وسيلة لإيصال مكنونات النفس إلى الآخرين، بل هي وسيلة لنبذ الذات: ونجد هنا من جديد الغموض، السابق الذكر، بين الحاجة اليائسة في إيصال مكنونات النفس إلى الآخرين والرغبة في البقاء «على الهامش» على حد سواء.

إن هذه الوضعيّة الاستفزازية تأخذ عند البعض أبعاداً «فاحشة» فيتحول التهكم إلى صرخة غضب شديد، إلى لعنة أو شتيمة «تمرد» على الأسرة والمجتمع والحياة بشكل عام.

ب - البحث عن المطلق

إذا كانت هذه الوضعيات التهكمية والناقمة تتفاوت في حدتها تبعاً لتنوع الشعراء فإن هناك نقطة توحد بينهم: الرغبة في التجديد وحب «الشقاق» والبحث عن شكل من أشكال الكمال. فرامبو يسعى لأن يصبح «عرافاً» (Voyant) يحاول تسجيل ما لا حدود له و«ابتداع كلمة شعرية تكون في متناول الحواس كافة». وفيرلين سيبعد التجارب

3) كتابة «رجيمة»

أ - استفزاز وسخرية

لم تعد المواضيع «المحرمة» - الجريئة بل الفاضحة - والكلمات المستخدمة في معالجتها تخيف «الرجمي» إن الشتائم والكلمات البذيئة تملأ أعمال رامبو ولوتريامون عند بودلير، تغدو «جيفة» مادة شعرية. وكما يرى الكثيرون،

بمسيرهم البائس وإنتاجهم الذي لم يعرف قدره لزمان طويل أو الذي أصبح نسياً منسياً؟

لعلنا نستطيع أن نؤكد أنه كان وسيكون هناك «رجيم» كلما حاول أو سيحاول كائن خلق للكتابة الشعرية مرفه الحس إلى أبعد الحدود متطلب لكنه «مختلف» عن الآخرين، الطيران عالياً جداً، عالياً عالياً، والإفصاح عن تميزه الذي يعيشه على نحو أليم.

العنوان الاصلي لهذه الدراسة هو:

Les poètes Maudits"

وهي دراسة مأخوذة عن كتاب لعدد من النقاد الفرنسيين، بعنوان xix^e siècle , سلسلة «مخططات سير أدبية» من مطبوعات Hatier (1991) الصفحات 371 - 372.

البرناسية والرومانسية لحساب ما يريد أن يعبر عنه صوته من عاجل وسريع. وبالنسبة إلى مالارمييه، تمناز كل قصيدة بكونها مرحلة من حياة كاملة. ولو تريامون يحتج على اللغة - السجن، ويحاول أن ينقل مغامرته الداخلية بواسطة كتابة أصيلة فريدة يفسح فيها المعنى والنظام المجال أمام الحمية والفوضى، الكفيلتين وحدهما بالتعبير عن الجوهر. أما بالنسبة إلى نيرفال، فعلى الرغم من لجوئه إلى أشكال أكثر تقليدية، فهو يواصل البحث نفسه عبر كتاب «الأوهام» (Les Chimères) (1854) . الأوهام العجيبة والغريبة والغامضة. هل يكون مفهوم «الشاعر الرجيم» ابتكاراً خاصاً بالقرن التاسع عشر؟ أليس هناك، قبل أن يستخدم رامبو أو فيرلين هذه العبارة، شعراء عرفوا

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الديالكتيك

وعلم الجمال
والتفكيرية ❖



ARCHIVE

تأليف: بيير زيم
الترجمة من الفرنسية: عزيز توما

إن التفكيرية التي يتصورها جاك دريدا كهدم منظم للميتافيزيقيا الأوروبية، ربما تفهم في بدايتها، كمحاولة لفصل الفكر النقدي عن التراث الفلسفي المتأسس، وطرح مسألة هيمنة المفهوم والمفهمة للمناقشة، حيث تمثل التعبير الأكثر صرامة للنظام الفلسفي (لاسيما نظام هيغل) ونظام دوسوسور اللساني. يسعى دريدا إلى تفكير هذه الأنظمة، إذ يكتشف التباساتها وتناقضاتها (انظر أدناه نقده لكانط). إن الحوار الذي أطلق نقده للأنساق الفلسفية وللبنوية، لا ينفصل عن التراث الفلسفي والجمالي الألماني الذي يطوره دريدا، عبر الجدل ضد افتراضاته الميتافيزيقية المسبقة.

إن موقفه تجاه مفكرين، مثل جورج ويلهلم فريدريك هيغل (1770 - 1831) أو

مارتن هيدجر (1976-1989) متعارض بشدة، بمقدار ما ترتبط الفلسفة الفرنسية ببعض الايضاحات المتصلة بهؤلاء المؤلفين بقصد هدم أسس أنساقها. إنه يطور ما يسميه «الاستراتيجية العامة، النظرية والمنهجية للتفكير الفلسفية» مستخدما بعض المفاهيم والحجج المثالية لبيان طابعها المتناقض، الشكاك.

ولأجل فهم دريدا والنقاد الأمريكيين، في حقل الأدب الذين يتبنون فكره، إذاً يبقى من الضروري التطرق لبعض المشكلات الأساسية للمثالية الألمانية التي تفيد كنقاط علام للتفكيرية. وتقريباً، تتلاقى كل هذه المشكلات وتتبلور في الفكرة التي يكونها مختلف الفلاسفة حول الجمال الطبيعي، حول العمل الفني والنص الأدبي.

إنها تتلاقى أيضاً على المستوى السيموطيقي: في مفهوم العلامة اللسانية، أو العلامة الفنية، أو غيرها. وعلى خلاف هيجل والبعض من الورثة الماركسيين (جورج لوكاش مثلاً) الذين يعتقدون أنه بوسعهم إرجاع أعمال فنية ونصوص أدبية إلى بنى مفهومية أو بنى تتصل بمدلولات وحيدة المعنى، ويبدو عمانوئيل كانط (1724-1804) وتلامذته الحديثون شكاكين إزاء مفهمة الفن. إنهم يسعون بالأحرى إلى اعتبار العلامة الفنية كمجموع من الدلالات المتعددة المعنى polyawmique وقابلة للتفسير والتي «تستحضر أفكاراً» دون مماثلتها مع المفاهيم الخاصة.

يقول السيموطيقيون المعاصرون ومنهم لويس هيلمسلف Hjelmslev (1899-1965) بأن البعض، على سبيل المثال «هيجليون» يسعون إلى إعطاء الأولوية لصعيد المضمون، الذي يعرف

عموما كمجموع من المدلولات، بينما الآخرون، الكانطيون «فإنهم يتجهون صوب ناحية التعبير، الذي يعرف كمجموع من الدوال، إذا ثمة جماليات على الأقل جمالية التعبير (الدال) وجمالية المضمون (المدلول). سنرى حتى أن التمييز السوسيري بين الدال والمدلول بالنسبة لـ دريدا - هو تماماً مثل التمييز بين التعبير والمضمون، بقية باقية من الميتافيزيقيا الأوروبية.

كانط، هيجل، دريدا، مفهمة الجمال. إن إحدى المشكلات غير المحلولة للجمالية الحديثة (جمالية كانط ودريدا) هي مسألة معرفة فيما إذا كان الفن يمتلك معادلاً مفهوماً وإذا كان بوسعها أن يفسر من خلال المفاهيم.

فالموقف الكانطي معروف تماماً، ويستمر في لعب دور أساسي في النقد الأدبي، ونظرية الفن المعاصرين (انظر الفصل الثالث): كانط يعرف الجمال الطبيعي، والفني كظاهرة تثير الاندهاش واللذة (ohhe Begriff) وعلى المرء أن ينظر إليها بترفع وتجرد (interesse loses Wohlge- fallen). كذلك يعادي كانط نفعية وعقلانية عصر الأنوار، أو فكلارونخ كريستيان وولف Wolff ويوهان كريستوف غوتشيد Gottsched ويؤكد على استقلالية الفن رافضاً كل محاولة ترمي إلى إخضاع الفن لأهداف: تعليمية، دينية، سياسية أو تجارية (Zweckmabig- keit ohen_ وبالنسبة للسياق المعد هنا، إن الفرضية الكانطية التي بموجبها يثير الجمال الطبيعي والفن والإعجاب بمعزل عن أي مفهوم، هي مهمة بشكل خاص، بمقدار ما تنحدر من نظرية للمعرفة، التي تركز على حدود عملية الإدراك، فالمعرفة

تناقض مضمر في نقد كانط الثالث. في كتابه الحقيقة في الفن (1978) حيث يميل إلى التأكيد بأن كانط يعتزم على تطبيق تحليله الأحكام المنطقية على تحليله الأحكام الجمالية». هذه المحاولة المتصلة بالإحاطة المنطقية، لا تنجح قط في خطاب يقول بأن الإطار ثانوي في الفن، ويختتم دريدا، مكتشفا التناقضات المضمرة ذات الصلة بكانط، بين حكم مفهومي وحكم جمالي: «إن تحليلية الجمال تعمل، تفكك إذا دون انقطاع عمل الإطار، بمقدار ما تصف غياب التصور في نشاط الذوق، تاركة نفسها في ذات الوقت، وهي تنقسم إلى مربعات عبر تحليلية التصورات ومذهب الحكم» (3).

بتعبير آخر: يشجب الخطاب الكانطي حول الجمال جميع محاولات كانط لربط - على الأقل بصورة غير مباشرة - الحكم الجمالي بالحكم المنطقي. نرى هنا إلى أي حد يركز خطاب التفكيكية على التناقضات وإحراجات الخطابات المنقودة: دريدا يأخذ على كانط حين يتصور الجمال مرافقا للمفهوم، وبمعزل عنه في نفس الوقت. إن عرض كانط «يجمع حضور المفهوم وغيابه، الشمولية من دون مفهوم، الشمولية مع المفهوم، الدون والمع (...)(4)

ويرى دريدا أن هذا الإحراج aporie يوضح فشل المفهمة بمقدار ما يظهر فجوة بين الجمال والمفهوم الذي ليس مفهوماً (5).

في هذا السياق، تتموضع فلسفة واستطيقا هيغل ضمن نقائص التفكيكية والفكر الكانطي. ويستبدل هيغل المفهوم الكانطي لمعرفة محددة - مازالت مفهومية جدا بالنسبة لـ دريدا - بمعرفة شاملة تجهل الطابع المتعذر معرفته «للموضوع

تدرك نظرا لأن الذات لا تستطيع التصدي للموضوعات إلا في المكان والزمان، أي ذاتيا: إن الـ «موضوع بوصفه كذلك» لهذا فإن الـ (Ding an sich) لا يمكن معرفتها.

إن نظرية الحدود، هذه، لها نتائج هامة، على المستوى الجمالي، حيث يفرض كانط تذويب الموضوع الفني (أو الطبيعي) في الفكر المفهومي عبر مماهاته مع مفهوم خاص. بالرغم من أنه يعترف بأهمية الجمال بالنسبة للمعرفة المجردة، إلا أنه يميز في كتابه «نقد القدرة على التحكم» (1970) الأفكار الجمالية (asthetische cdeen) عن أفكار العقل (vernunftideen) ويميل إلى التأكيد أنه لا يمكن نقل هذين النوعين من الأفكار الواحد إلى الآخر، من ناحية، إن جمال موضوع جمالي (طبيعي أو فني) معترف به عالميا: أنه المظهر المفهومي للفن الذي لم ينكره كانط أبدا، ومن ناحية أخرى، لا يعبر الموضوع الجمالي أبدا. بالرغم من قبوله العالي - عن تصور خاص، يمكن تحديده، يختتم كانط بأن الحكم الجمالي يتأسس على تصورات لا نهائية: إنه يثير صورا لا يمكن تبسيطها إلى العقل المفهومي.

وبالتالي، إن كل خلق جمالي يتجاوز المفهومي نظرا لأنه لا يسير إلى شيء محدد، وأن علاقاته مع الفكر المفهومي تتحدد على مستوى الاستحضار أو على مستوى التضمنين connotation (الدلالة المتفرعة) مثلما يقول السيموطيقون، وإن كل محاولات الهيغيليين - الماركسيين لايجاد معادلات مفهومية للأعمال الفنية أو للنصوص الأدبية تبدو للكانطين مجرد أوهام لا طائل لها. (2)

هذا الحكم الذي قبله عامة الاستطيقا الجامعية، إلا أنه يوضع موضع التساؤل من قبل جاك دريدا الذي يركز على وجود

بلوغ الفكرة المطلقة التي تشهد على التطابق الكامل بين الذات والموضوع، مثل المعرفة المطلقة للفينومونولوجيا.

الهوامش:

* فصل من كتاب «التفكيكية، دراسة نقدية» للمؤلف بيير زيمبا، منشورات الصحافة الجامعية، 1994 - فرنسا.
2. يذكرنا R. Wiehgl إن كانت استبعد صراحة إمكانية علم الجمال.

Cf. Wihl R., Prozesse und kontraste, dans kant oder Hegel.

Über Formen der Begründung der Philosophie (ed. D. Henrich).

Stuttgart, Klett-Cotta, 1983, p. 562.

3- Derrida J., Laverite en peinture, Paris, Flammarion, 1978, p. 87.

4- Ibid, p. 88.

5- Hegel G. W.F., science de del la logique, 1er t., liver, L'ire e'd. de 1812, trad. p. - j. Labarriere, G. Jarezyk, Paris, Aubier, 1972, p. 17.

6- Voir a' ce sujet: Durable D., Doz A., Logique et dialectique, Paris, Larousse, 1972, p. 82.

في ذاته» (Ding an sich) والتي تسعى إلى مماهة الذات مع الموضوع. بأن الاختلال القائم باوك ذي بدء، بين الذات والموضوع، بين الوعي والواقع تتجاوزه أخيرا جدلية الكلية التي من خلالها تعترف الذات في العالم الواقعي بإبداعها الخاص، وتقلبات هذه الجدلية يوسعها كتاب فينومينولوجيا الروح (1807) حيث يسعى مؤلفه لإثبات أية درجة، يمكن تجاوز المتناقضات المتحدرة من المواجهة بين الروح والواقع عبر معرفة شاملة، تقضي إلى معرفة مطلقة: «في كتاب فينومونولوجيا الروح (Bamb, et warz., 1807)، قدمت الوعي في حركته التطورية بدءا من التعارض الأول الفوري الخاص به، وبالموضوع وصولا إلى المعرفة المطلقة» (5)

وهذه الحركة نجدها في كتاب فلسفة التاريخ (1812) وفي كتاب علم المنطق (1816). حيث يطوره هيجل منطقا دياكتيكيا حول المفهوم (6). وقد يوصف هذا المنطق كمنطق وضعي، لدرجة أنه لا يتوقف عند حدود السلب أو الازدواجية كوحدة للأضداد: إنه يتجاوز التناقضات ضمن توليفات أكثر ارتقاء وينتهي إلى

القصة

موريس بلانشو

ترجمة: رشيد مرون

تبدو المذكرات لأول وهلة جنسا أدبيا متحررا من الإكراهات الشكلية، طيعا أمام حركية الحياة، لأن الخواطر والأحلام والأخيلة والتعليقات حول السلوك الشخصي وحول الذات والأحداث الهامة منها والتأفها يمكن أن تندرج في إطارها الفكري، حسب النظام أو الفوضى التي يبتغيها لها المؤلف، شريطة مراعاة إكراه واحد يبدو أمره هينا، ولكنه في الحقيقة شرط خطير: إنه الالتزام بالروزنامة. وهذا العقد الذي يوقع عليه كاتب المذكرات يعادل الاحتماء بتسلسل الأيام العادية، ووضع الكتابة تحت نفس الحماية، ولكنه يعادل كذلك الاحتماء من الكتابة بوضعها داخل إطار توال منتظم سعيد نلتزم بعدم إزعاجه. هكذا يندرج ما يكتب في اليومي وفي زاوية النظر التي يحددها هذا اليومي. يتم إدراج الأفكار الغريبة والمزعجة في دائرة الحياة اليومية حتى لا تضر بحقيقة هذه الحياة. من هنا ينبع شرط الصدق الذي على المذكرات أن تصل إليه، ولكن أن لا تتجاوزة. لا أحد يستطيع أن يكون أكثر صدقية من كاتب المذكرات، والصدق هو تلك الشفافية

ARCHIVE
http://beta.Sakhrit.com

الذي نعيشه وعن قناعات العموم من الصدفة. هذه الصدفة التي أخذت شكل امرأة شابة، ولا شيء يمكن أن يكون أكثر اختلافاً عن اليومي مثل المسار القلق اللامضبوط والغير محدود الذي تفرضه محاولة معرفة ما حدث وتسبب، بسبب حدوثه، في تمزيق نسيج الأحداث. من يلتقي شخصاً بالصدفة فهو كمن يلتقي بإحدى الصور، فالصورة والصدفة تفتحان في حياته ثغرة خفية يجب عليه أن يتنازل خلالها عن الضوء الهادئ واللغة المتداولة ليشاهد منبهرًا ضوءاً يتناسب مع لغة أخرى.

نحن نحكي ما لا نستطيع سرد كل تفاصيله. ونحن لا نحكي إلا ما هو شديد الواقعية لكي لا ننسف شروط واقعنا. قصة «أدولف» ليست القصة الخالصة لبينيامين كونسطن بل نوع من المغناطيس يهدف لإبعاد ظله المجهول عنه ووضع وراء عواطفه، في ذلك الفضاء الحارق الذي تشغله هذه العواطف، التي كانت غير واضحة بالنسبة للكاتب بسبب كونه يعيشها في خضم الحياة اليومية والتزاماتها. في مذكراتها، تبدو السيدة دو سطل على نفس الدرجة من التقلب والهباج ويبدو بينيامين كونسطن ليس أقل تمزقاً مما هو عليه في القصة. لكن العواطف تتجه في قصة «أدولف» نحو مركز جاذبيتها، نحو الوسط الذي يعتبر مكانها الحقيقي والذي تحتله عبر طرد حركية الساعات وتبديد العالم ونسف القدرة على عيش هذه الساعات في هذا العالم. وعوض الدخول في توازن يخفف فيه كل منها من ثقل الطرف الآخر بشكل يجعلهما محتملين، يسقطان معاً في فضاء القصة، في فضاء الوجد والليل حيث لا يمكن بلوغهما أو تجاوزهما أو خيانتها أو نسيانها.

التي تمكنه من عدم ترك مناطق ظل في الوجود المحدود لكل يوم، ومن تركيز اهتمام الكتابة على نفس هذا الوجود. يجب على كاتب المذكرات أن يكون سطحياً حتى يبلغ درجة الصدق، الشيء الذي يعتبر خصلة تحتاج للشجاعة الكافية. فالعمق يتطلب حريات أكبر ويتطلب كذلك عدم الوفاء للقسم الذي يربطنا بأنفسنا وبالأخرين حول بعض الحقائق.

مكان المغنطة

لا تتميز القصة عن المذكرات لأنها تحكي وقائع خارقة. فالخارق والعجيب ينتميان كذلك إلى الحياة العادية. لكن القصة تتميز بكونها تربط علاقة مع ما لا يمكن مشاهدته أو ذكره. القصة هي مكان المغنطة الذي يجذب الواقع إلى المكان الذي يجب عليه أن يصل إليه ليستجيب لانبهاره بظله. تشكل نادجا (1) قصة بكل تأكيد. فهي تبدأ بـ: «من أكون؟» والجواب: وجه امرأة حية كان يمكن أن نلتقيها في يوم من الأيام في إحدى الأزقة التي نعرفها. وهذا الوجه ليس رمزا ولا حلماً شاحباً. إنه لا يشبه دوروثي التي كانت تظهر بين الفينة والفينة للشباب يونغر، أو دميان، صورته العبقورية التي رافقت هيس على مقاعد الدراسة في طفولته.

كانت نادجا كما تقدمها لنا مفاجئة القصة حياة مشكّلة من الصدف، ولدت بالصدفة والتقيت بالصدفة، وظلت وفيه لهذه الصدفة إلى حد إجبار كل من يتبعها على الدخول إلى المتاهات والمغامرات الأكثر قذارة لحياة عابثة. لكن لماذا لم يكن شكل المذكرات ليلائم مثل هذا الحدث، المؤرخ، المعروف، المأخوذ من شبكة السلوكات اليومية؟ ذلك لأن لا شيء أغرب عن الواقع

فخ المذكرات

وفعل شيئاً ما. من استغرقته تفاصيل ودقائق اليوم يعرض عنها عن طريق استعادتها وسردها، إذ انتها أو الإعجاب بها، وهكذا يحصل على يوم ممتلئ. إن الأمر يشبه «حديث الصفر حول نفسه» الذي يذكره أميل Amiel بشجاعة.

يعتبر وهم الكتابة وهم الحياة الذي تعطيه المذكرات ملجأً ضد العزلة، عملية إنقاذ حقيقية لأنها تجسد جماع مجموعة من العناصر: الطموح نحو تخليد اللحظات السعيدة وجعل حياتنا كلها كوحدة متناسقة يمكن التمسك بها ومعانقتها، والأمل الذي تعطيه بفعل الربط بين تفاهة الحياة وانعدام العمل الإبداعي، ورفعها نفس هذه التفاهة إلى مستوى المفاجأة الفنية السعيدة، والفن الخام إلى مستوى الحقيقة الوحيدة للحياة. هكذا يخاطب مورييس دي جيران مذكراته: «صديقتي الرقيقة، أنا الآن كلي لك»، ويتساءل أميل Amiel عما يوجب عليه الزواج طالما أن: «المذكرات تعوض الأنيس مثل فيرجينا وولف، التي أنجرت أعمالاً لا يمكن الصديق والزوجة».

إننا نكتب لكي ننقد الكتابة، لكي ننقد حياتنا بواسطة الكتابة. لننقد «الأنا» الصغير عبر الانتقام من الآخرين وتصريف حقنا عليهم في المذكرات، أو لإنقاذ «الأنا» الأكبر عبر منحه فرصة للتنفس. إننا نكتب إذن لكي لا نضيع في فقر اليومي، مثلما هو الأمر مع فيرجينيا وولف ودولاكروا، لكي لا نضل الطريق في هذا الامتحان الذي يحمل اسم الفن والتزاماته التي لا حد لها.

ما هو متميز في هذا الشكل الهجين من الكتابة اليسيرة والزعجة ظاهراً بسبب اختبار الذات الذي يمارس خلالها، (كما لو أن ثمة أهمية للنظر إلى الذات)، هو كونها فحاً حقيقياً. نحن نكتب لنقد الأيام. لكننا نربط نجائنا بالكتابة التي تعطل الأيام. نكتب لنفعل من العقم، وهكذا نصبح مثل

تكن أهمية المذكرات في كونها تسجل ما يبدو تافهاً. ذاك هو مسارها وقانونها. إن الكتابة كل يوم، وتحت ضمانه هذا اليوم لتذكيره بذاته تعتبر طريقة مناسبة للإفلات من الصمت الذي يعتبر أصعب ما في الكلام. كل يوم يقول لنا أشياء جديدة. وكل يوم مسجل يعتبر محفوظاً. وهكذا نقوم بعملية مزدوجة النجاح، نحيا مرتين. نفلت من النسيان ومن النسيان ومن عدم استطاعة القول. يقول بارييس Barres: «لنقبض كنوزنا» ويضيف شارل دي بوس، ببساطته المعهودة: «شكلت المذكرات في الأصل بالنسبة لي الملجأ الأخير للإفلات من اليأس الشامل الذي انتابني قبالة فعل الكتابة». و: «العجيب في حالتي، هو أنني لا أحس بأنني أحيأ عندما لا أحد ما أسجل في مذكراتي» (2). لقد كان إحساس كتابة كبيرة مثل فيرجينا وولف، التي أنجرت أعمالاً لا يمكن هاجسها الأول الشفافية والهالة المضيئة والحواشي الخفيفة للأشياء، بضرورة العودة إلى ذاتها في مذكرات مليئة بثرثرات ومكاشفات الأنا، شيئاً ذا دلالة عميقة ومثيرة. تصبح المذكرات هنا بمثابة درع واقية من مخاطر الكتابة، في حين تتضمن هذه الأخيرة، مثلما هو الأمر في كتاب «الأمواج» مخاطر كتابة عمل يحتم على المبدع أن يختفي بداخله. ففي فضاء العمل الإبداعي يضيع كل شيء، حتى العمل نفسه، وتظل المذكرات هي المخطف الذي يشد إلى قعر اليومي ويتعلق بحواشي العابر لذا كتب فان خوخ رسائله إلى أخيه. إن في المذكرات تعويضاً سعيداً عن فشل مزدوج. من لا يفعل شيئاً بحياته يكتب أنه لا يفعل شيئاً، ويكون ذلك قد أنقذ الموقف

يحس الكاتب بالرغبة في كتابة مذكرات العمل الإبداعي الذي يشتغل عليه. هل يمكنه ذلك؟ هل يمكننا تصور مذكرات «مزور النقاد» لأندريه جيد؟ قد يبدو أنه ليس من الصعب على الكاتب التساؤل عن مشاريعه وتقييمها وفحصها بموازاة مع تقديمها، لكن أليس للنقاد، الذي يقال إنه يرافق الكاتب دائماً حق الكلام والتصرف؟ وهل يمكن لهذه الكلمة (النقاد) أن تأخذ شكل سجل سفر تسجل فيه نجاحات وإخفاقات الإبحار؟ رغم ذلك فإن مثل هذا الكتاب - السجل - لم يوجد لحد الآن. يبدو أن على التجربة الخاصة بالكاتبة أن تظل مجهولة، مثل الرؤية التي بدأت بها، و«التيه» الذي سببته والعلاقات الغريبة التي نسجتها بين الرجل الذي يمكن أن نلتقيه ذات يوم، بين الرجل الذي يكتب مذكراته، وبين الكائن الذي نعلم أنه وراء كل إبداع كبير، بينه وبين إبداعه، أو معاناة أخرى، بين أيزودور دوكاس ولوتريامون(5).

هكذا نكتشف لماذا لا يمكن للكاتب أن يكتب إلا مذكرات الكتاب الذي لم يكتبه ونكتشف أن هذه المذكرات لا يمكن أن تنكتب إلا إذا أصبحت خيالية وأغرقت، مثل من يكتبها، في لا واقعية الخيال. وهذا الخيال ليس له بالضرورة علاقة بما يكتب. «فالمذكرات الحميمية» لكافكا ليست مكونة فقط من الملاحظات المؤرخة التي تحكي حياته، ومن أوصاف الأشياء التي رآها والأشخاص الذين قابلهم، ولكن كذلك من مجموعة من مسودات ومشاريع قصص: بضع صفحات من بعضها وأسطر قليلة من أغلبها، رغم أنه لم يتم أي منها والمثير في ذلك هو أنه ليس ثمة مشروع قصة يشبه

أميل الذي نظر إلى الأربع عشرة ألف صفحة التي أضاع حياته في كتابتها ليكتشف أنه دمر حياته «فنيا وعلميا» بسبب «الكسل منشغل وشبح نشاط ذهني ما»(3). نحن نكتب لتذكر ذواتنا، لكن جوليان غرين يقول: «كنت أعتقد أن ما أسجله سيعيد إحياء ذكرى ما تبقى في.. لكن لم يتبق لي اليوم منه إلا بضع جمل سريعة ناقصة لا تعطيني إلا صورة منعكسة خادعة عن حياتي الماضية»(4). في النهاية يجد الكاتب أنه لم يعيش حياته ولم يكتب، ويجد نفسه أمام فشله المزدوج، الشيء الذي يبرر توتر وخطورة المذكرات.

إن المذكرات ترتبط بالقناعة الغريبة حول قدرتنا على تأمل سلوكنا وعلى ضرورة معرفة ذواتنا. رغم ذلك لم يكتب سقراط مذكراته. ولم يظهر هذا النوع من الكتابة في أشد العصور تمسكا بالمسيحية، وظل المسيحيون يجهلون هذه الاعترافات التي لا تلوث بالوسيط الصامت. يقال إن البروطيستاتية تشجع هذه الاعترافات غير المرتبطة بكاهن ما فلماذا يجب تعويض الكاهن بالكتابة؟ يجب العودة إذن إلى خليط من الكاثوليكية والهيستانتية والرومانسية ليتمكن الكتاب الباحثون عن ذواتهم في هذا الحوار المزيف من محاولة إنطاق وإخراج ما لا يستطيع الحديث في داخلهم. الذين اكتشفوا أنهم لن يستطيعوا معرفة ذواتهم وأنهم لن يتمكنوا إلا من التحول أو تدمير الذات، والذين واصلوا هذه المعركة الغريبة التي يحسون خلالها بالانجذاب إلى خارج ذواتهم، إلى مكان لا يستطيعون وصوله رغم ذلك، تركوا لنا، حسب قدراتهم، شذرات غير شخصية أحيانا، لكن يمكن تفضيلها على أي عمل من أعمالهم الأخرى.

كتاب ميشيل لولو «اليوميات الحميمة».
3- كتب جـول رونار عن نفس الموضوع: «أعتقد أنني لمست قعر البئر.. وهذه المذكرات التي تشغلني، تسليني وتطهرني».

4- من رغب في تذكر ذاته أكثر من بروسث؟ لهذا لا يوجد كتاب أكثر بعدا منه عن التسجيل اليومي العادي لحياته. من يرغب في التذكر عليه أن يستسلم للنسيان، لهذا الخطر الذي يشكله النسيان المطلق ولهذا المفاجأة السعيدة التي تصبح هي الذكرى.

5- لكن هذا الكتاب ربما كان موجودا بالنسبة للوتريامون، وهو أناشيد مالدورور، أما بالنسبة لبروسث فهو مجمل أعماله.

6- هناك نماذج أخرى. «دفاتر مالطا» مثلا أو «القلب المغامر» ليونغز أو «دفاتر» جوبير. وربما «التجربة الداخلية» و«المنذب» بالنسبة لجورة باطاي. وأحد القوانين السرية لكل هذه الأعمال هو أنها تقترب من الأدب اللاشخصي كلما تعمقت حركتها. هكذا استبدل كافكا شيئا فشيئا الملاحظات المؤرخة حول ذاته باعتبارات أكثر حميمية في عموميتها. لتذكر هنا قصص الاعترافات الصوفية للقديسة طيريزا دافيللا ولنقارنها مع مواعظ ودراسات المعلم إيكارت ومع تعاليق القديس جان دولاكروا، وسنكتشف هنا بأن الأعمال الإبداعية الأكثر تجردا هي الأقرب من التجربة الصعبة التي لا تتحدث عنها إلا بطريقة غير شخصية وغير مباشرة.

العنوان الأصلي للمقال: Le journal in-

time et le recit

المصدر: Blanchot (Maurice), Le Livre

a venir, Paris Gallimard, PP 252 - 219

آخر لديه، وليس ثمة تكرار لموضوع تمت الكتابة حوله، رغم علاقة مذكراته المفتوحة مع الأحداث اليومية. إننا نحس كما تقول مارث روبير، بأن الشذرات «تتمفصل بين الأحداث المعيشة والفن»، بين كافكا الذي يحيا وكافكا الذي يكتب. إننا نحس بأن هذه الشذرات تشكل الآثار المجهولة الغامضة للكتاب الذي يبحث عن التحقق، لكن في حدود انعدام قرابة واضحة بينها وبين الحياة التي انكتبت خلالها، وبين الأعمال الإبداعية التي تستبقها. إذا كنا نملك هنا إحساسا مسبقا بما ستكون عليه مذكرات التجربة الإبداعية، فإننا نملك الدليل في ذات الوقت على أن هذه المذكرات مغلقة ومعزولة أكثر من العمل الإبداعي المكتمل نفسه. لأن المنافذ إلى سر ما تكون أكثر سرية من السر نفسه.

إن محاولة كتابة من يوميات التجربة الأكثر غموضا ستكون محاولة ساذجة دون أدنى شك. لكنها تظل رغم ذلك واردة. إذ ثمة نوع من الضرورة التي تعينه لها حظوظها. والكاتب يعلم جيدا أنه لا يمكنه العودة إلى ما تحت نقطة معينة دون أن يحجب بظله نفس النقطة التي عاد ليتأملها. إن الانجذاب نحو الينابيع والحاجة إلى رؤية وجه يحتجب باستمرار والانشغال بالبحث دونما اهتمام بالنتائج يظل أقوى من كل الشكوك، والشكوك نفسها تدفعنا للأمام أكثر مما تشدنا إلى الخلف. ألا تنتمي المحاولات الشعرية المعاصرة الأقوى والأقل توقعا إلى هذا الحلم؟ ألا يوجد فرانسيس بونج؟ نعم بونج.

هوامش:

1- نص لأندرية بروتون (من المترجم).

2- بعض هذه الاستشهادات مأخوذ من

«طقوس الاغتسال والولادة»

حسن عبد الهادي

• نجمة ادريس تعود من

الشاطئ الآخر مبلة

بالكلمات المطشى

• الشاعرة تحمل

قصائدها عصفير يتيمة

تبحث عن فيء أشجار

القيم النبيلة المغتالة

• الشاعرة كوة نور تاتلق

وسط ظلمة الشعر المهجن

• قصائد التطهر تمهّد قاماتها

نحو القطب والقمر.

في ديوان «طقوس الاغتسال والولادة»

تتسم قصائد الشاعرة بالكثير من الديناميكية والحركة بعيداً عن الاستاتيكية والجمود، من خلال ثورتها ضد ظلم الطغاة في جراءة صارخة وثقافة عميقة تنتمي إلى أدب الحوار والجدال والنقاش القائم على مبادئ الخلق الرفيع والإيمان بالحق والخير والعدل والجمال، حتى لتكاد تلمس وتلامس الشعر الملحمي فتصبح القصيدة والحال هذه وثيقة تكشف خبايا النفس في عشقها الرأقي وأحاسيسها النبيلة. إنها تمارس إبداعها بهدف كبير ومقصد عظيم التزاماً بالنضال البشري توقفاً إلى الانعتاق من أسر الحياة المادية وعذابات الصراع اليومي الحياتي مع البشر الطامعين في السلب والاستلاب من البسطاء الطيبين من خلال حروب تدمر الأبرياء وتخلف بؤساء في الخرائب يبحثون عن قطرة ضوء وكسرة خبز، والحببية هي الرمز للخلاص من هذا العبث الذي يسيطر على الحياة ويهلك بحار الحب وزمان البراءة.

منذ سنة

والدبابير تغزو غرفتي

تنصل بنشاط من فتحات الباب وثقوب

الشبابيك

تنواذب طازجة من منافذ الذاكرة

المتسكعة في غبش الدهاليز

ومن ملامح الصور التي تركض عارية
القدمين فوق السقف والستائر
(الدبابير وشباك البحر)

التزام

الدكتورة نجمة ادريس شاعرة تبدو
ملتزمة بالقصيدة الذهنية والنظرة الساحرة
لممارسة الخارجين على العرف والناموس
البشري، كلاسيكية عقلانية النزعة ترى
العالم من خلال المنطق والتناسق والنظم
الإصلاحية، فنجد دعائم قصائدها هي الدقة
والإحكام والترابط والإنسجام بين الكون
والإنسان، إنها توقن أن معاناة بني البشر
تكمن في تمردهم على واقعهم، وسقوطهم
وانهزامهم نتيجة حتمية لمشاعر الكبر
والزهو والخيلاء التي تسيطر عليهم وتستبد
بنفوسهم، وعليه فإنها تلقي بجام غضبها
وسخطها على الواقع المضطرب... وحين
تهدأ تحس أنها تركت رأسها على صدر
سؤال رائع: لماذا لا يصبح البشر في وداعة
الأشجار والأطيوار وانسياب النهر العذب؟

لم أغتسل قبل اليوم
وذا البحر المسكوب في سفوح البصر
يمد لسانه الفضولي الرطب
ويلعق الجفاف فوق ساقَي العاريتين
حينها تنبت زعانفي
أكتسي بأضواء الحراشف الشفافة
وتبدأ الأغنية المائية
ترجيعة لينة تبارك التواصل بين
الجفاف والبلل

«طقوس الاغتسال والولادة»

ثورة

وتثور نجمة على أصنام مفردات اللغة
المقكرة بأسلوب يسير وبسيط أقرب ما يكون

إلى اللغة المحكية وتؤكد أن الشعر كما قال
بيرس شيللي هو سجل اللحظات، والشعراء
هم مشرعو العالم غير المعترف بهم وحتى
وإن كانوا يمضون آخر النهار منكسرين
يجلسون في غرفهم منعزلين عن كل مافي
الحياة، وتعلن تأكيدها لمقولة لامارتين أن
القيتار يبعث أروع أنغامه حين ينكسر وأن
البجعة ترفع طرفها إلى السماء حين تسلم
الروح، والإنسان وحده يرفع البصر إلى
الوراء ليعد أيامه ويبكيها... وجمالها الشعرية
نسج صعب من خيوط لونية من عذابات
الإنسان ومعاناته... إنها في حالة بحث دائم
عن مدينة فاضلة حتى وإن تكن بحجم طابع
البريد لتزرع فيها بذور عشقها الخالد الذي
تستمد طاقته من الحقيقة وجماله من المثالية،
فالفضيلة بمنزلة الروح من روحها.

كل ليلة تتوسدين تفاحة القلب

يا الفائحة برائحة الشهداء والمغدورين

كل ليلة

تعصفين بالشبابيك والأبواب

يا وجهك الملمح بالدخان والحرائق

كل ليلة

لادثار

لاجذار

أيتها العارية المرتجفة

إلا من الخناجر والأنين

..... إلخ.....

(كويت ياكويت)

غناء

وتغني نجمة للإنسان والقيم النبيلة
عصفورة تنتقل على أغصان القصيد النابتة
من تربة القلب الخضراء، هذا الإنسان
المتسامي الذي فجعته الحرب وألقت به في
ظلمات الغدر والخيانة، وهنا تسبح في
تجربة تبدو ذاتية ولكنها تملك الروح

وتجعلنا نشاظرها الاحساس - كما قال
الفرددي موسييه - بأن الشيء الوحيد الباقي
لنا في هذه الحياة هو الأمل المتطهر بالدموع .

أجلس كل ليلة عند باب صومعتي
لأرسم تضاريس الوجه الغائب
أسترجعه

كما يسترجع المسافر صورة جزيرة نائية
رآها من من نافذة قطار
أتبتل - وأهذي

ثم أشخص في السماء الباردة
باحثة عن نجم النبوة
عن كف الله
تمسح جسد الكون العاري
(البربخ)

غربة واغتراب

ويشكل المكان والزمان والنفس البشرية
أوعية للحدث الذي يدور في روح وذهنية
مثقفة تحس بالغربة والاغتراب، تعانيهما
وتكابداهما وتنصهر فيهما... وهنا يقول
لسان حال الأديب - والشاعر بدرجة أوقع
وأكثر تأثيراً - كما قال لورد بايرون في رائعته
«دون جوان»:

نعم، إنني هنا بينكم ولكنني لست واحداً
منكم

وعليه، فإن قصائد من هذا النهج تحمل
هوية تأويلية، فظاهرها النقدي علاج
بالصدمة يراد به إعادة هيكلة الواقع وصولاً
إلى الصورة الأمثل، كل ذلك من خلال
الانفجاء الذاتي المجتمعي .

عندما غفوت والنافورة الملونة تشرئب

وتغيض

حلمت أنني أخرج من نفق نحو البحر!

ولما استيقظت

للمت الموجات التي كانت تهدر فوق

الجمعية المعجونة بماء عشق الوطن، إنها
تغوص في قيعان أرواح تبحث عن النبض
الحقيقي للإنسان الإنسان المتطلع إلى آفاق
جديدة حيث الرقة والروح الرومانسية التي
تثير كوامن الوجدان وشجون القلب وترحل
في عالم الشفافية ونغمة الأسى... إنها تريد
أن تأتي بالشمس والدفء لتزهق ظلام ليل
مدلهم بارد .

طازجة كنت

مبلولة بماء الميلاد

موشومة بالخدوش فوق جبيني

بالحروق بين رثتي اللتين

اختنقت شرايينهما من سموم الشمال

وبصاق الجنوب، وشتائم الأخوة،

وهدايا الحراب

ولهاث الصحف الصفراء، ودعارة

الإذاعات المأجورة .

(تقاسيم على أوتار المحنة)

توحد

وهناك ارتباط حيوي بين نجمة وقصائدها
التي تنبثق من تجربة شعورية مروراً بقدرة
تعبيرية متميزة، وكما قال الناقد الفرنسي
سانت بوف فليس هناك انفصال بين الإبداع
والحياة الخاصة للمؤلف، ويمكن القول إن
موهبة الشاعرة وثقافتها تضافرتا في إنجاز
شعر قيم مشع يتميز بحدة الانفعال وتوهج
الشعور والنغمات الحية والإدراك العقلي
والوجد الروحي، وهي كما أفهمها من شعرها
شاعرة خجولة، رقيقة الحس، تحترف
الصمت كثيراً وتعزف عن التيارات الشعبية
السائدة وتلوذ بالعزلة والوحدة لتقطف أزهار
قصائدها التي تنبت من سقوف جدران
الروح المتصدعة لتقدمها لنا باقات تتكى على
آرائك قلوبنا في كبرياء ولسان حالها يفضي
أن صاحببتها مسكونة بالدهشة والإدهاش

ولم ينم الأسبوع الفائت، ولا الشهر
الذي قبله
(صديقي وقيصر)

برزخ

هذا شعر يغسل جسم الواقع بماء المخيلة،
شعر يرفض إلا ثياب التوحد بالإنسان
وقضاياه وهمومه، يلمس فيه المرء ظله،
وجوده، هو شمس المحبة، كلماته أجنحة
الفراشات والطيور تتخذ من الأحلام والآمال
بالغد الآمن أعشاشها... هو لا يكتب العالم،
بل الذات انطلاقاً إلى آفاق الكون، برزخ بين
الذات الكائنة والأعالي التي يجب أن تكون،
يتغنى بالحب والحرية والحياة والإصابات
المنيرة التي تتدنثر بضوء شمسها، تذوب
فيه الذات على شفاه الأشياء، شعر يقاوم
بسلاح الحب والرغبة الحقيقية في صنع الغد
الأمثل.

أمد حبلاً مضفراً بقصائد الدواوين
الوردية

بنكهة أغنيات ترف من مذياع قديم
أمد حبلاً تتأرجح فوقه فراشات قصص
الأطفال

وعصافير أفلامهم الكرتونية
ووجهك!

ذلك المصق المصفر المعلق على بعد
سنوات

يتأرجح في بهجة ذلك المهرجان
الورقي الملون

يغادر مسافاته ويعدو نحوي
«تذكرات غابرة في زمن التخلي»

انطباعات

وثمة بعض الانطباعات التي تعلق بذهن
قارئ هذه الأشعار كما تعلق رائحة الورد

سريري
وغسلت بها الوجه الغائب
نضحت البراعم العمياء
ثم نشجت في أذن الله: رأيت البحر..
رأيت البحر

الكون عري فاجع
والانتظار لحافي
وبين طياته تصطبب الرؤى
برعم فرح... وزوبعة
دوحة معرشة... وسرب من البوم
غمامة مذهبة... وسوط.
(البرزخ)

موازاة

وتتسم القصائد بالكثير من الموضوعية
التي تعتمد على مفردة وجملة وشعرية
شديدة التكثيف والتكيف والإيحاء لأنها
تخاطب القارئ عبر جسور الموازاة وتؤثر
الحالات النفسية وتأزمها في توليد حقول
ومجالات دلالية بلغة مقتصدة شديدة
الوهج والتوهج والحساسية التي تعكس
الخبرة المتطورة التي تغذي القصيد
بإشارات وإشارات وأسئلة مفردة في
ادانتها لقصور الذات الاجتماعية
والإنسانية عن فعل شيء مجد ذي نفع
إزاء ما يحدث...

كان قيصر يسبح في شط عينيها
الصديقتين المريرتين
وكانت ربطه عنقه مشنقة بحجم قارة!
وأزرار قيمصه ألغاماً مدفونة في ضمير
الآتي!

وشارباه الكثيفان تتناثر منهما الدموع
ورؤوس الحراب المثلثة
وكانت عيناه المنتفختان تعلنان
أنه لم ينم البارحة

بالوعاء الذي شغلته حيناً ومنها:

الاحساس بأن هذه الأشعار تؤمن من خلال اعتقاد راسخ لدى نجمة أن الأدب والشعر خاصة خلق للحياة بعيداً عن مقولة الفن للفن التي يطلقها بعض السذج في زمن أصبحت فيه الأحداث السياسية والاجتماعية زادنا وماءنا اليومي.

* التجريب سمة ظاهرة في هذه الكتابات حتى على مستوى نزول الشاعرة من برج الشعر العاجي لتستوحي الهامها الشعري من أحداث حقيقية معاشة ومنظورة ومرئية، فلطالما شقت الشاعرة طريقها وسط مظاهر الركام والحطام والخراب والدمار الذي تركه الإنسان بأفعاله للإنسانية.

* عدم لجوء الشاعرة للهجوم والنقد المباشر وابتعادها عن انتهاج أسلوب المصلحين الاجتماعيين والخطباء وكتاب الدراسات والمقالات رغم أنها تحمل ذات الرسالة في التطلع إلى تحقيق الخير والحق والجمال، فلها إيقاعاتها وصورها ورموزها المتنوعة.

* استغلالها لنظرية المعادل الموضوعي في أكثر من موقع في قصائدها، بمعنى إجاد مجموعة من العناصر أو الجزئيات المتناسقة أو سلسلة من الأحداث أو المواقف الفاعلة المتفاعلة عضوياً داخل السياقات الفنية المتسقة للقصيدة.

* القدرة على خلق وإثارة التفاعل لدى القارئ مع حدث القصيدة الذي يبدأ دوره بالانزواء بمجرد بدء التفاعل معه، وهذا ما كان إلا بقصد أن تمنح نجمة نفسها مرونة فائقة في تعبيرها الشعري الجميل.

* استفادة الشاعرة من إلمامها بعلم النفس وتقنية كارل يونج وذلك بأن استمدت تجربتها الشعرية بخاصة (والأدبية بعامة) من خلال تجسيد عمومية هذه التجربة وشمولها.

* تفتح هذه القصائد الأبواب على مصاريحها أمام شعر العاطفة الناضجة التي

هذبها العقل والفكر حيث تجاوزت العناصر الكلاسيكية مع مظاهر الاحتفاظ بالإرث الحضاري ليتماشى جنباً إلى جنب مع المظاهر المعاصرة المستحدثة.

تثير أشعار كهذه قضية في منتهى الأهمية وهي أن الشعر، كما قال عزرا باوند، عملية فكرية عقلية في نهاية الأمر فهو ليس مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية - الشعرية أو اللاشعورية - للشاعر أو مجرد شعارات إنسانية طنانة رنانة أو قوالب لغوية رصينة، أو محسنات بديعية أو لفظية أو خطب حماسية عصماء موزونة ومقفاة وحسب، بل نظرة عملية ثاقبة إلى جوهر الحياة، فالشاعر خير فارس والشعر خير سيف يمتشق ليمس هذا الجوهر ويتوغل فيه حاملاً على حدة نظرته العلمية الثاقبة إلى قلبه.

* التنوع الإيقاعي للقصائد يساير مواقفها ومشاهدتها ويعطيها حرية حركة واسعة لانتقالات سريعة في بعض الأحيان من مشهد شعري لآخر كما يحدث في السيناريو السينمائي، فبذلك يعبر القارئ فترة زمنية طويلة في لمح البصر.

* الاستعانة ببعض الاقتباسات جاءت لرصد القصائد الكائنة بين دفتي الديوان واثرائها، وغالب الظن أن نجمة عمدت بذلك لتضع القارئ تحت خيمة الجو النفسي الواحد، وأرادت أن تؤكد أن الزمان هو الزمان والعيب في الإنسان الذي يعبث بالحياة وبالمكان. نعم، لقيت الكثير من المشقة في الإلمام بما تريد أن تقوله الشاعرة، ولكن المشقة هنا كانت متعة ثقافية وفكرية ووجدانية وفنية وحضارية، فهذه قصائد وأشعار رائدة ونموذج فريد يستحق الدراسة والتذوق ولا بأس من بعض العناء ما دما في النهاية سنغتسل ونتطهر بالماء الطهور من آثامنا الصغيرة وربما حتى الكبيرة.

الجنود

(الشاعر ينبغي ألا يسمح بتطويقه فإذا تم تطويقه مرة واحدة فلن يكون في وسعه أن يسترد نفسه)
... لوركا

بقلم: أحمد القيتوري / ليبيا
يتميز مفتاح العماري بأنه صوت متميز في التجربة الشعرية الليبية. إنه الجندي المحترف الذي انفك عن جنديته بالشعر (خلع نفسه عنها، وتربص لها في كل ركن مقفر، لا يحترم قوانينها، ولا ينخضع لأعرافها)، إن تجربته نحت متواصل لنفس التمثال بإزميل وأوجه مختلفة وشعره موصول بتجربته المعاشة فشعر العماري (يعج بالجنود، لكنهم ليسوا الجنود الممثلين بالبطولات، إنهم الجنود المجهولون، هؤلاء الذين يستطيعون كل شيء، ولا يستطيعون شيئاً) فا..

(الجنود)

يستعيرون من المطر عاداته ويذهبون
مبشرين بالثرثرة والنسوة البائسات
يلوذون بأكمنة تشبههم

ويذهبون

يسوقون مخيلة نزقة لأوقات الفراغ)

وهذه التجربة المعاشة، معايشة
اليومي لحالة التفاهة والشطح
واللامعقول وكل ما يصفع الإنسان هذا
اليومي الفنتازي المفارق، اليومي الذي
يبدو وكأنه موصول بأساطير الأولين
بالقهر والبطش، فإن تقرأ عن
السوريالية شيء وأن تحياها شيء آخر.
لذلك اختار العماري الجندية (أو الجنود
في نصوصه ليتوارى خلفهم، لأنه
يتمثل عصره ويذيقه في نصه، ولأنه
أيضاً - وهذا ينطبق الذاتي على
الموضوعي - كان جندياً منذ فتوته
(الأولى).

وإذا كانت تجربة مفتاح العماري
القصيرة تبدو كأنها تجارب متعددة
ومنقطعة، فذلك لأن حسه عال اتجاه
وجوده المادي، هذا الوجود المتسم
بتواتر الانقطاع في واقع يبدو وكأنه
جزر معزولة والرؤية فيه السراب. لهذا
كان في ديوانه الأول الديوان القصيدة
«قيامة الرمل» شاعر القول، حيث ثمة
جهد عابث لتثبيت صورة السراب
لكشف الموصول في المتقطع والذي يبدو
كساحة لكلمات متقاطعة. وكان الشاعر
محمد الفقيه صالح قد حاول أن ينطق:

(مل قلبي الخشب.

والأغاني،

الثواني،

المرايا الخشب

صار يلزم عود ثقاب)

إن هذه اللغة / الخشب هي ما حاول
مفتاح العماري أن يكون ثقابها، ولهذا
فتجربة الفقيه، هي التجربة الموصولة
بالانقطاع في الكتابة الشعرية العمارية.

هذا البحث المصني للشعرية عند

العماري هو بحث عن مرجعية باعتبار
أن الحدث شروطاً موضوعية اجتماعية
وهي بهذا وفي هذا تبعد شرطها
الموضوعي وبتوضيح نمت غنائية
الحدث الشعرية عند الفقيه موصولة في
تجربة العماري كما للإيقاع التفعيلي
صداه في هذه التجربة كما ارتقت
المباشرة كصيغة فنية ضرورية للشاعر
العميق التجربة وللتكرار دلالة الإيقاعية
والتأويلية.

إن هذا المبدع الشاعر يخلق التواصل
اللفظي الذي هو شرط حدثاته (سواء
تعلق الأمر بأشكال أفعال الكلام أو
بموضوعاته وأغراضه فهي من جانبها
تنكشف على أنها شروط وأشكال
 وأنواع التواصل اللفظي)، إنه المادة
المرنة التي ينقلها الجسم، ومادة مفتاح
العماري المرنّة هي (أوتاد القصيدة) التي
تتعدد شكل كتابتها وتختلف صياغتها
النهائية، إنها القصيدة / النص الذي كتب
ولم يكتب بعد، وهذا التواصل للملفوظ
في هذه القصيدة، بحث عن الشرط
المادي للتواصل اللفظي وهو محمول
الدال في الذاكرة الشعرية عند الشاعر
وفي النفسية الاجتماعية. إن مفردة
أوتاد ذاكرة يرسم تضاريسها الشاعر
وكمثير لنفسية اجتماعية معينة وإيقاع
مخيلة خلو من دلالة سابقة. إن الجملة
الشعرية عند العماري تتحول إلى لفظ
شعري، والصورة الشعرية تتحول عنده
إلى الصورة لإزالة الصدفة القشرية
عن شعرية اليومي، وكشف
جماليات القبح يتأتى بكسر
المستويات، الرؤية والرؤيا، الدال
والمدلول، القصيدة والواقع، الشاعر

إن الشاعر هكذا مهجوس بماهية
الشعر عن الشعر ويبدل بهذا
مستميتا لتأكيد هذه الماهوية /
المتافيزيقيا. غير أننا نفترض ونرى
أن مفتاح العماري لن يدع هذه
الشعرية / الذاكرة تتغنى برمال الكتب
ويبقى الشعر عنده:

(إشراق البرتقال)

ودهشة النهدي في مستهله)

وتكمن أهمية تجربة العماري في
طنزاجتها، وأنها تجريب حار فيه
إصرار ومثابرة على الانفكاك من
السائد والامتنثال ومن أسر
الاعتيادية: استسهال إعادة الإنتاج
والاحتفالية المزودة بالنص التي
يصنعها الحذاق. وهكذا فإنه يحفر
بقسوة الحس وبعين ثاقبة، عين الذئب
المحموم، لنص نص العماري الذي لا
يركن لوهم الخصوصية العابر أو
لشطح الانفساح والتحلل من قواعد
الشعري، ولهذا فإنه أكثر الشعراء
اليبيين إنتاجا وأكثرهم إخلاصا
لحمى الشعر وعداء للعفوية، وكما
يشطب عائلتته يعيد التشطيب في
النص الذي يبدو وكأنه رمال
متحركة، الصحراء التي تستضيء
باللانهائي.

إن نص العماري مشروع
وتعويذة الشعرية الليبية، المذاق
اللاذع الرصد للتفاصيل، هذه
التفاصيل الحادة والأكثر حقيقة
من تخريط يغيب الحاضر لصالح
غائب غائم أو منصرم.

(كنت أتبدد داخل بيتي المظلم
أخبط مثل نذب أصابته الحمى)

والشعر، اللغة والكلام، والكلمة
والمفردة، فالنص في مثل هذه
الحالة قط على صفيح ساخن، إنه
نص المخيلة، وثرأ مخيلة الشاعر متأت
عن خصب في معاشية تفاصيل
اليومي والمكرور، فالتكرار مثل الرمل لا
تتشابه حباته، غير أن هذه المخيلة /
مخيلة الرمل تصاب بوباء الشعرية
الليبية: إخفاء الذاكرة، بحيث يكون
الانقطاع الشرط العقلاني النقدي، هو
انقطاع الصلة بالاستعارة الذاتية
استعارة تجربة الشاعر وهكذا لا
يكون ثمة انقطاع عند استعارة،
الاستعارة فالوعي النقي إنه وعي
ينفي الأيديولوجيا بأيديولوجيا
ويكون السؤال الجواب الدوغماء، ويبرر
هذا في التجربة الشعرية الليبية كما
العربية غياب النقد والنقاد
والحضور الصفيق لأصحاب الدباجات
الفارغة والمستسهلين كل شيء والقائلين
لا شيء.

إن تميز الشعرية عند مفتاح العماري
أنها ليست محصلة لحاصل، ولا تبنى
على أية خطاطة أو جهد ذهني مفارق،
فليس ثمة رغبة في الغرابة لذاتها، إنها
قصيدة اللانظري، التي تقبر التذهين،
قصيدة الجنود التي حدها الحياة، الحلم
الصوفي، القلق الوجود، التوتر
الإنساني.

وإن كان ثمة خلل - في البدايات - فإنه
خلل الشعرية العربية حيث هاجس
الشاعر والتنظير للشعرية العربية حيث
لكل شاعر قول ولكل قول نظرة
فالقصيد تفلسف القصيدة.

(هذه مسافة المس)

قبل أن تدخل عرشها تزود بالجنون
(هكذا الشعر يكون)

الدم

وصرخته على مفرق الأرض

• حسني التهامي
تزحف على خارطة العالم الشعري
لأمل دنقل - ذلك الشاعر الرفض العنيد
- صورة راغبة ملحة في تجسيد
مشهد الدم.

قدواوينه لا تكاد تخلو من احتواء هذا
المشهد والانطلاق من خلاله لتعيرية
الوضع السياسي والاجتماعي الذي
تعيشه أمته وتضج منه. فالدم - في
مخيلة الشاعر - فزعة لجرح ينزفتن
الروح إثرها فتكون بذلك بداية النهاية -
والدم أيضاً على صفحته تتشج أفواه
الحرية التي - منذ حقبة سحيقة - يتوق
العالم لانطلاقة فيئها.

إن الشاعر لا يغيب عن ذهنه منظر الدم.
فنراه في براعة السينمائي يسترجع -
مستخدماً «الفاش باك» - صورة الزحف
عقب رفسة الفرس له، فالدم الذي سال
منه هو نفسه الذي نزف من أبيه قبيل
موته. وتكتمل فجيرة الشاعر بموت أخته
ذات الربيعين. بهذا المثلث الدموي ينسرب
الحزن إلى قلب الشاعر فتنبثق منه ألسنة
اللهب الحارق سياطا فوق ظهر ما يرفضه
ناقما غير آبه بالسياط السلطوي خاصة

بعد أنتكاسة الشاعر والأمة في يونيو
1967م :-

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك... مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق
الجثث المقدسة

منكسر السيف. مغير الجبين
والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع.. وهو لا يزال
ممسكاً بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة
على الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه.. في لحظة
الملامسة!

وينفذ الشاعر في سخرية مريرة إلى
عمق الوضع المتخاذل مصوراً
فجيعة ومهانة الأمة.

ليس لها غير أن تتقاذفها فلولات
الرياح!

ربما تنزل

كي تستريح دقائق

فوق النخيل - النجيل - التماثيل -

أعمدة الكهرباء

و.....

سرعان ما تتفرع

من نقلة الرجل

من نبلة الطفل

من ميلة الظل عبر الحوائط

من حصوات الصباح!

والطيور التي آثرت أن تتخذ الأرض
متكأ آملة تحقيق يوتو بياها على فرش
موسورة تفجأ في نهاية المطاف بتسلل
اليد الآدمية - تلك التي تهب الحياة
منصورة في حقول القمح - برعونة
دموية تسطر كتاب النهاية إذ «تسن
السلاح» فيتقطر الدم وتستحيل الأرض
وهي متشعبة بثوب الحداد - مأوى
للخفافيش والظقور :-

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس
مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها
فانتخت

وبأعينها.. فارتخت،

وارتخت أن تقاقي حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها... غير سكينه الذبح
غير انتظار النهاية؟

إن اليد الآدمية واهبة القمح

تعرف كيف تسن السلاح!

والشاعر إذ يجسد هذا المشهد
التراجيدي لثوب الأرض المخضب بالدم
القاني يذكرنا بالجزيرة التي استحالت
صراعاً بعد أن وطئتها أقدام الأطفال
الصغار الرامزين لنظم سياسية وسلطات
فاعلة في رواية وليام جولدنج الشهيرة
«آلهة الذباب». فالأطفال يحرقون الجزيرة

لا نهاية للدم :-

الأرض منذ أرليتتها ومع إمعان أبديتها
يختلط مأوها بالدم - ولا خلاص من هذا
المزج المستنفر الحميم. فالطيور - رمز
الحرية - لا تنعم بسكينة وسط ضجيج
الجو الخانق الدموي، فهي دائماً مفزعة
تتعلق بأهداب الأفق الرحيب هادية لا
تحت إلا على النخيل وأعمدة الكهرباء
لأنها وعت مصيرها المحتوم إذ لا تكاد
ترسو على الأرض حتى تصيدها بنادق
الصيد فتقع في شرك لا فكاك منه.
فالتشرد في طرقات الأفق أكثر أمناً لها
لأنها في منأى عن استخفاف الإنسان
القاتل لمعنى الحرية الغض النبيل :-

الطيور مشردة في السموات

ليس لها أن تحط على الأرض

ويفرغ الشاعر من التحليق في
فضاءات الذات مستحضراً وجه التراث
الروماني نافذاً - في جسارة مفعمة
بالثورة - إلى عمق التجربة العصرية التي
يتجلى الموقف الإنساني فيها في أزمته
ومعاناته - والقصيدة - رغم دعوتها
الملحة للخنوع - تركز قيمتها الجمالية
على تجسيد قيمة الحرية وحاجتنا
الشغوفة لها لكي ننعتق من العدمية
والفناء، فكلما سبار تكوس في اللحظات
الأخيرة وهو مدلى العنق على مقصلة
القيصر هي بمثابة وصية ترتدي قناع
المجاز مما يحرك روح السخرية داخل
القصيدة.

....

والدم - وإن كان فزعة ونذيراً معتماً
للمقدم الموت وارتحال الأجساد وتحللها -
إلا أنه وهجة وبشارة لتجدد الحياة. إنه
كالرياح التي تهب في البحيرة فتحرك الماء
الأسن وتنفخ في روحه فتنبعث الحياة
فيه الملوثة لكي - فكم من حي يستعذب
الموت والخلاص من مهانة العيش وذل
البقاء وحرقته في ظل الإحساس
باللاشيئية القاتل :-

قلت: فلتكن الريح في الأرض، تكنس
هذا العفن
قلت: فلتكن الريح والدم.. تقتلع الريح
هسهسة؟

الورق الذابل المنتشبت، يندلع الدم حتى
الجدور فيزهرها ويطهرها، ثم يصعد في
السوق.. والورق المنتشابك، والثمر
المتدلى
في عصره العاصرون نبيذا يزغرد في
كل دن.

وفي قصيدة «لا تصالح» تنجلي الدعوة
صريحة لبذل الروح والتضحية ونهر يد
العدو المصافح وذلك لأن «الدم - الآن -

بما عليها من شجر وخنازير ويلتقي
الضابط البحري - الذي أعد عدته لإغراق
العالم في دموية الحرب العالمية الثانية -
بالأطفال ويدهشه هذا الصراع الدموي
الثامن.

والأطفال عند أمل دنقل رغم براءتهم
يتسمون بوعي شديد بما يحدث على
الأرض. إنهم يضجون مثلاً بما كتب المعلم
المخادع المزيف للوحة العالم ويستبدلون
أغاريد البلابل بدوى القنابل. هذا الوعي
الماكر لدى الأطفال ليس فطرياً بطبعه لكنه
وليد تجربة حبلى بتأزم الموقف الإنساني
وتشظييه ورسم خارطة لأمننا الأرض
التي:-

«ما زالت بأذنيها دم من قرطها
المقطوع...» «تنتظر المصير المر»
يقول أمل:-

ويلقي المعلم مقطوعة الدرس
في نصف ساعة
ستبقى السنابل
وتبقى البلابل
تغرد في أرضنا.. في وداعة
...

ويكتب كل الصغار بصدق وطاعة:-
ستبقى القنابل
وتبقى الرسائل
نبلغها أهلنا... في بريد الإذاعة..

وفي «كلمات سبرتاكوس الأخيرة»
يعقد الشاعر صورة التشابه بينه وبين
العبد الروماني، فكلاهما رافض يحمل «لا»
مبدأ يعصمه من الموت والعدم ويقصيه
عن مرارة الانحناء وغصص الانكسار في
كنف «نعم» وتأتي «لا تحلموا بعالم سعيد»
مكررة لتملأ النص تشاؤمية مفرغة إلا من
الإحساس بالخوف الرافض فهو يأمل أن
يتعلم الابن الانحناء لأنه لا فائدة :-
«فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد.»

صار وساماً وشارة» وإذا بالشاعر يلتفت
حواليه فيلقى كل شيء حطاماً تحت وطأة
النكسة والحياة تستحيل حين تلمح طائر
الموت فتتمحي مباحجها وتنزوي منسحبة
ومنتحبة حيث:-

كل شيء تحطم في لحظة عابرة

الصبا - بهجة الأهل - صوت الحصان
- التعرف بالضيف - همهمة القلب حين
يرى برعما في الحديقة يزوي - الصلاة
لكي ينزل المطر الموسمي - مراوغة القلب
حين يرى الموت.

....

هكذا كانت أشباح الدم والجماجم تلزم
الشاعر أنى غدا أو راح حتى غدت محلقة
في آفاق مخيلته، مستحوذة على مفردات
قاموسة الشعري. والمتأمل في شعر أمل

- خاصة في تجاربه الأخيرة - يلحظ
صدى مفعماً بالمرارة ولوحة تتشكل
خطوطها وخيوطها الشعرية من مفردات
ك«الدم / الجماجم / الحزن / الأسى
/ الموت / الزعر / الجوع / البكاء
/ السجن» وهو بهذا يكشف لنا عن حقيقة
عالم تتحول فيه الرؤى إلى مشاهد تغيث
الكوابيس في أزمتها مخلفة وراءها
انطباعاً انهزامياً وإحساساً بالوحشة
والأسى. ولا يكاد الشاعر - يفتح كوة -
كما هو جلي في «حكايات المدينة افقضية»
- يأتلف من خلالها مع عالم تبرق فيه
بشارة فجر ينثر على الأرض من عقب
الحياة، حتى ينبؤه واقعه الدموي بأن
الليل جاثم بهمه على صدر الكائنات لا
يريم عنه.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتسمى الفتارة أيضا، سمكة تشبه اللخمة، وهي من فصيلتها، مفرطحة الشكل، ظهرها رمادي اللون، أما بطنها فيميل إلى البياض، لها ذنب قصير، في جسمها ما يشبه الشحنة الكهربائية تطلقها عندما تحس بالخطر، فإذا ما لامست جسم الصياد أحس برعدة تسري في يده وذراعه، لحمها ألين من لحم اللخمة غير صالحة للأكل، ولكن قديما كانوا يتخذون من مرقها علاجا للحمي(1).

عرفها العرب باسم الرعاة والرعاة والفتارة، فقد جاء ذكرها في كتب اللغة وغيرها. ففي تاج العروس قال: الرعاة: ضرب من سمك البحر من مسه خدرت يده وعضده. وكذلك قال عن الفتارة. وسماها الفترة. وفي اللسان: والرعاة: ضرب من سمك البحر، إذا مسه الإنسان خدرت يده وعضده حتى يرتعد مادام السمك حيا(3).

البوصيري يهجو الرعاة

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وجاء ذكر سمكة الرعاة في أبيات للإمام البوصيري صاحب البردة (608هـ). وقد بلغه أن الشاعر زين الدين محمد بن الرعاة قد عاب شعره وقتل من قيمته، فكتب إليه هاجيا:

لقد عاب شعري في البرية شاعر
ومن عاب أشعاري فلا بد أن يهجي
فشعري بحر لا يري فيه ضفدع

ولا يقطع الرعاة يوما له لجا(4)
وجاء في محيط المحيط: وسمكة الرعاة: سمكة صغيرة، قيل إذا مسها الإنسان خدرت يده وارتعدت(5).

وذكر الأبيشي في المستطرف سمك الرعاة بقوله: وفي البحر أيضا سمك يسمى الرعاة، إذا دخل في الشبكة فكل من جر تلك الشبكة أو وضع يده عليه أو على حبل من

من أسماك الخليج العربي
في كتب اللغة والأدب

الحلقة
الرابعة

بقلم: خالد سالم محمد

الصخور، وقرب الشواطئ الرملية، ولكنه يتكاثر على أعماق 12 إلى 13 متراً، صالح للأكل. يصطاد بواسطة الصنارة، عنيف عند صيده على الرغم من صغره.

جاء ذكره في تاج العروس باسم: الزُمَيْر، قال الزُمَيْر: نوع من السمك له شوك ناتئ وسط ظهره، وله صخب وقت صيد الصياد له وقبضه عليه.

عَنْدَق

تلفظ القاف كافا قاهرية ويسميه العرب عَنَدَق.

سمك متوسط الحجم، يصل أقصى طول له 60 سم، جسمه مضغوط من الجانبين، ومغطى بقشور كثيرة، مقدمة رأسه دائرية الشكل، ولون زعانفه بني فاتح، وبعض أجزاء جسمه تميل إلى اللون الأصفر الفاتح.

يصطاد على أعماق ما بين 16 إلى 85 متراً (9)، وهو صالح للأكل.

جاء ذكره في تاج العروس ولسان العرب باسم عَنَدَق وعَنَدَق، إنه ضرب من السمك البحري. وفي معجم الحيوان قال: العنقد: سمك فضي لماع (10).

الْفَرَش

سمك عريض، جسمه يميل إلى اللون الرمادي، مغطى ببقع سوداء وتكون هذه البقع أحياناً متصلة بحيث تشكل ثلاثة خطوط طويلة، لون زعانفه مائلة لنفس لون جسمه، وزعانفه الزوجية شفافة، يصل طول جسمه إلى 60 سم، صالح للأكل، له قيمة غذائية، رخيص الثمن نوعاً ما، يصطاد في المياه القليلة العمق ما بين 13 - 40 متراً (11).

حبالها تأخذه الرعدة حتى لا يملك من نفسه شيئاً، كما يردد صاحب الحمى، فإذا وضع يده زالت عنه الرعدة، فإن أعادها عادت إليه (6).

الرَّعَادَةُ فِي حَيَاة الْحَيَوَان

وفي حياة الحيوان للذُمَيْري: الرَّعَادَةُ: سمكة صغيرة إذا وقعت في الشبكة والصيد ممسك حبالها ارتعدت يد الصياد، وذكر أن الصيد يعرف ذلك فإذا أحس بها شد حبل الشبكة في وتد أو شجرة حتى تموت، فإذا ماتت بطلت خاصيتها. وفي مفردات الأدوية لابن البيطار قال عن الرَّعَادَةُ: هي حيوان بحري يحدث الخدر، وهي سمكة عريضة مفرطة الشكل، لون ظهرها أسود غامق وبطنها أبيض.

الْحَثَاق

وتلفظ القاف كافا قاهرية.. نوع من السمك البحري الرخوي له زوائد على شكل ذيل. يمتاز بأنه يفرز مادة كحلية تشبه الحبر وذلك عندما يحس بالخطر، وهي وسيلته في التخفي والهروب. عرفه العرب وسموه: الحَذَاق.

جاء في تاج العروس، قال ابن عباد: الحَذَاق كشداد: سمكة لها ذنب كالخيوط، إذا صيدت خذفت في الماء أي ذرقت.

الزَّمُرُور

سمك صغير كثير الشوك حاده، لون جسمه العلوي بني فاتح، أما المنطقة السفلية فيميل لونها إلى الرمادي، كما توجد على امتداد جسمه خطوط بنية داكنة (8). يصل أقصى طول له 16 سم، يعيش بين

الثالث، ص 118، الطبعة الأولى 1972 - بيروت / لبنان.

2- تاج العروس من جواهر القاموس - محمد مرتضى الزبيدي - مصور عن طبعة المطبعة الخيرية مصر 1307 هـ - أعادت تصويره دار مكتبة الحياة - بيروت / لبنان.

3- لسان العرب لابن منظور - مكتبة لبنان - بيروت 1970. أعاد طبعته وتصنيفه - يوسف خياط ونديم مرعشلي.

4- حياة الحيوان الكبرى - لكمال الدين محمد الدميري - الجزء الأول - طبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - الطبعة الرابعة 1969 مصر - ص 567.

5- محيط المحيط - طبعة جديدة ملونة 1987 - بيروت / لبنان.

6- المستطرف في كل فن مستظرف - شهاب الدين الأبيشي - شرح وتحقيق د. مفيد محمد قمحية - الجزء الثاني ص 293 - الطبعة الثانية 1986 - بيروت / لبنان.

7- حياة الحيوان - للدميري - مصدر سابق ص 267.

8- مصايد الكويت - إعداد وتحرير د. عبدالرحمن الخولي ود. بورييس سولوفيوف - إصدار - وزارة الأشغال العامة - إدارة الزراعة - مراقبة الثروة السمكية - ص 90.

9- المصدر السابق - ص 114.

10- معجم الحيوان - الفريق أمين المعلوف - ص 202 - دار الرائد العربي - بيروت - الطبعة الثالثة 1985.

11- مصايد الكويت - مصدر سابق - ص 88-89.

12- معجم الحيوان - مصدر سابق - ص 27 - كتبه بالإنجليزية catfishes.

13- مصايد الكويت - مصدر سابق - ص 67.

جاء ذكره في معجم الحيوان، قال: فرش سمك غضروفي مفلطح وهو أنواع كثيرة.

قطو - «قطوة»

تلفظ القاف كافا قاهرية. سمكة صالحة للأكل، لها صفان من الأسنان في كل من جانبي فكها السفلي، جزؤها العلوي بني مائل إلى الحمرة، الجزء السفلي أبيض، وهناك بقع صغيرة داكنة على امتداد جسمها، زعنفتها الظهرية فاتحة اللون بالنسبة لبقية جسمها، وعليها صفان أو ثلاثة من البقع الداكنة.

يصل طولها ما بين 40 إلى 80 سم، يتم صيدها على أعماق ما بين 16 إلى 70 مترا، وهي من فصيلة البالول والهامور.

جاء ذكرها في معجم الحيوان، قال: القَطُو: سمك لذيق الطعم (12).

الهريري

سمكة من فصيلة الجَرَجُور «القرش» مقدمة رأسها مستطيلة حادة ومدببة في بعض أنواعها، كما يوجد على الجزء الأمامي من جسمها بقعة سوداء، وعلى الجزء الخلفي عدة بقع بيضاء صغيرة. يكثر هذا النوع من السمك في المياه الساحلية التي يتراوح عمقها ما بين 9 إلى 26 مترا، ويتراوح طولها ما بين 80-120 سم (13).

غير مرغوبة محليا. يسميها العرب الهَرِير. جاء في تاج العروس وحياة الحيوان: الهَرِير نوع من السمك.

المراجع

1- الموسوعة الكويتية المختصرة - الجزء

ليس تعباً.. لكنه العجز عن تحقيق فعل مكتمل، أو الإبقاء على ما أمكن من إنجاز فعل سابق.

الزمن.. هذا الامتداد الحتمي إلى أمام، والعمر محطات منسية، أو آيلة للنسيان، عدا شواهد متواترة كما تواتر حبات حفنة رمل خلل كف تتوق لأن تضبط اضطراب أناملها.

قيل: ليس أسهل من أن يتحدث كاتب ما عن نفسه.. وقيل: ليس أصعب.. فيما يخصك لم يسبق لك أن انصعت فأفصحت.. متذرعاً بسبب وحيد: «البال خال مما يقال» في وقت لازمتك حجتك: «يفترض بكتاباتك

أن تصرح عما ورائك»، يحدوك

واعزك: العام ومن ثم العام.. ولا مكان لما هو خاص بمعناه، مادامت تداعيات الواقع بالصيغة الآيلة نحو المزيد من.. ماذا؟!

ولأنك مدعو للحديث بصدك أو بصد تجربتك.. لا فرق، فحري بك أن تناوش حالك بما يفصح ولا يفصح للحد الفاضح، هادفاً أن تولي جانب الخبرة الكتابية اهتمامك على حساب تجربتك الحياتية.. رغم كونها الأساس..

× × ×

عبوراً على زمن الصبا ومثاليات صدر الشباب.. القراءات المتمثلة بألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وكتاب الأغاني.. جبران خليل جبران، ومحمد عبد الحميد عبدالله.. الميل للشعر.. قراءته، حفظه، كتابته عمودياً، ومن ثم على التفعيلة. النشر.. محاولات أولى.. ليجيء إدراكك أن موهبتك الشعرية بالكاد.. وإن الشعراء الفاعلين في الساحة الأدبية بلا حصر، فكان أن تحولت لكتابة القصة.

النشر في مجلة الرائد الصادرة.. إن لم

حصاد الرابطة

محاضرات

إسماعيل فهد إسماعيل

شهادة عن التجربة الحياتية والكتابية

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وعى الذات بالمزيد من وعى الحياة.
تشكك يقينياتك الأولى.. صوت العرب من
القاهرة.. التأميم.. العدالة الاجتماعية،
الاشتراكية العربية، أو اشتراكية العالم
الثالث.. الفكر القومي وقد بلغ مداه. ثقة
الإنسان العربي بقدرته على انتزاع
حقوقه من براثن عدوه. النصر قاب
قوسين، وأنت - وسط هذا كله - بقيت، رغم
أنفك، تعيش غربة المثقف تجاه ناسه،
ليحل حدث يونيو 1967م، فتعيش - بجدارة
لا تحسد عليها - غربة كامل يقينياتك.

«لماذا؟!.. كيف؟!.. من أين؟!.. أسئلة
شتى.. مغلقة.. باقية كذلك. النسيان أمر
غير مفروغ منه.. حدث 67.. ليس هزيمة
لأنظمة شمولية أو محددة حسب، هو
مراجعة ذات، تتمثل في مدى أحقيتك في
أن يكون لك - بصفتك أمة تتنكب قوميتها -
مكانك الحضاري تحت الشمس، في
ظرف سرعان ما عادت فيه جيوشك إلى
متابعة لعب دورها المرصود لها أساسا،
بصفتها حارسة لأنظمتها أمام ناسها، أو
مستهدية حدودها عليها.
يقينياتك بما كانت عليه. وتبني فكر
سياسي ما أو الإيمان به مغاير - على ما
يبدو - لاحترافه.

«أنى لك بمحاكمة النتائج؟!»

قبل 67.. اقترح بورقيبة انتهاج سياسة
الأمر الواقع فاتهمناه بالعمالة، بعد 67
ارتأى السادات: «الأرض مقابل السلام»..
نعتناه بالخيانة، ونقلنا مقر الجامعة
العربية من القاهرة إلى تونس.. عند
بورقيبة.. لأن العمالة تنفي عن الخيانة
صفقتها؟!.. أم العكس؟!..

حيرتك من عجزك عن الإدراك،
شعاراتك ما آلت إليه. الكتابة - بصفقتها
وظيفة اجتماعية - كيف؟!.. جدواك من
جدوى كتاباتك.. تراك إزاء عودة وعى؟!..

تخنك الذاكرة - عن مؤسسة المرزوق
الصحافية أوائل ستينيات القرن المنصرم.
ما كنت تتميز عن سواك من كتاب
القصة القصيرة لكن تأثرك بالسينما من
خلال إلغاء دور الراوي ومحاولة ترك
الفرصة للحدث كي يعرض نفسه لفتت
إليك اهتمام بعض النقاد من متابعي
الكتابات الحداثية أيامها، في حين نعتك
الكثيرون بالغموض وعدم امتلاك ناصية
التعبير بالشكل المطلوب.

× × ×

التحقق من عدمه. البحث عن الذات
بمواصلة الكتابة، ومواجهة التحدي
بالمزيد من التجريب، ريثما عرفت تطبع
مجموعتك القصصية الأولى «البقعة
الداكنة» عام 1965م.. ولعل عنوان
المجموعة، بما يتسم به من غموض أو
غرابة، يحيل قارئها على محتواها..
الفشل مدعاة تأمل، وللمرة الأولى

تملكك هاجسك النقدي «المتلقي على
حق».. وسكنك حافزك: «يجدر بي أن
أستوفي شروطي الثقافية والفنية» اتخذ
قرار استبعاد فكرة النشر لزم مفتوح..
الكتابة باقية تدور في فلك ما هو تجريبي،
لكنها أقل.. بينما صار التوجه للقراءة
أكثر.

مطلوب من الكاتب أن يكون ملما بلغته
إن لم يكن عالما بها عاشقا لها، مطلوب منه
إدراك المتغيرات المتحركة بمجتمعه
وعصره، إن لم يتعد ذلك إلى إدراك
شمولي للعصر كله.

مطلوب منه معايشة تجربته وخبرته
لحد الالتحام بها.. ولأن الكتابة وظيفة
اجتماعية مسؤولة عن المشاركة في
التغيير.. مطلوب منه - قبل كل شيء - أن
يكون واضحا لنفسه، ذا موقف فكري
معين إزاء قضايا مجتمعه وعصره.

أو إزماع نفي له؟!

× × ×

«الجرنيكا».

علاقة.. سريالية أم كابوسية..

سريالية الواقع الذي يعيشه وطنك العربي من أقصاه إلى أقصاه، غرائبيته، كابوسيته.

كانت فكرتك قد سكنتك.. أن تبدأ تناوش أطراف لوحة جدارية تنظم خارطة أرجاء غرائبية قدر ما هي عربية.

حضرتك خبرة معاشتك العراق. الأحداث. كما عهدتها. باقية تعصف هناك. الأقدام. بعد انقطاع دام سنوات. رحلة اكتشاف، وليس سوى الكتابة عبر النوعية. قارئنا العربي اعتاد. أيامها. إن يأخذ المؤلف من يده. يلقنه، أو يعلمه.. المغيرة في أن يصار إلى تغييب المؤلف.. العمل يهدف لأن يبني نفسه بنفسه، والقارئ/ المتلقي شاهد مشارك.

النص. في جانبه الأوفر. يتعرض لظاهرة الانقلابات المتفشية. حيناً. في أوساط أنظمتنا العسكرية.. العراق على سبيل المثال.

النص الثاني رصد أحداثاً هامشية تدور داخل سجن واحد.. العراق على سبيل المثال.. ماذا عن عشرات سجون أخرى في أماكن عدة؟!

الكتابة عبر النوعية. المتابعة والإصرار على المتابعة، ريثما واجهتك ذاتك في لحظة مغفلة: «إلى أين؟».

كان الجهد. من خلال الانغمار به. أخذ عليك وقتك كله. ما عدت تعرف معنى لحياة شخصية تتسم بخصوصية محددة. شتات الحياة من شتات الكتابة. وعندما التقيت بأستاذك الروائي «حنا مينا» أردت أن تشركه هاجسك. سألته:

لوخيرت بين أن تعيش من أجل الكتابة أولاً وأخيراً، وبين أن تعيش الحياة أولاً وتكتب أخيراً.. فأيهما تختار؟!

بلدك. الكويت. خال من سجناء الرأي.. أيامها، وبصرف النظر عن انتفاء أحزاب سياسية معلنة أو نصف معلنة.. فإن مساحة الحرية المتاحة للتعبير كتابة تكاد تبدو كافية.. رغم هذا واجهتك ذاتك عبر تساؤل حاد: «عن ماذا تكتب؟».

إذا كان السؤال بحجم هزيمة أمة، فمن أين تتأتى لمثلك. كفرد. إمكانية الاستيعاب.. الفهم.. قدرة التعبير؟! اشتباكك حيرتك حد القنوط، ولأنك كنت قد منعت نفسك عن النشر لأسباب تتعلق بامتلاك أدواتك الفنية، قررت اعتزال الكتابة لأسباب تتعلق بجدوى الكتابة ذاتها.

كنت أثرت أن تستسلم لها جس وليد بدأ يلح عليك.. أن ترتاد. ما أمكن. أرجاء وطنك العربي، وحيثما إلا من هدف لم تتوضح معالمه بعد.. «إدراك غير مسبق».

وصلت المغرب.. جلستها، طفت مساحات تونس، أقمت ردحا في مصر، سوريا، لبنان، الأردن، الخليج، لتدخل العراق كما لو أنك تكتشفه من جديد.

ثلاث سنوات، عدت بعدها إلى الكويت مثخنا بالأصدقاء الصعاليك ممن توطدتهم، بعدما وجدت حالهم حالك، مع فارق، الضريبة التي يدفعونها لقاء ارتكابهم كتاباتهم.

× × ×

حتى متى تظل مانعا نفسك عن أن تكتب؟!.. الكتابة. كابرته أم أبيت. قدرك، حيث لا مناص.. الحنين.. مكابדתه.. إنما كيف؟!.. وماذا تكتب؟!

وهو يتشرب قدر وطنه «أسبانيا» أكد بيكاسو دفعة لمعاناته في لوحة جدارية

حيثما وليت شأنك يبقى الوطن تحت جلدك، إذ إن المكان البديل أشبه بالفقير.. قابل لتترك عليه.. ليس إحساسا بالغبرة لكنه آخر بالخواء، ومن ثم لا مناص من أن تقفل عائداً.

هل كان حنا مينا أرهف إحساسا بما هو مختلف تحت جلده فاختر لحلمه أن يجيء على مرمى النظر من ساحل وطنه؟ «الحياة من أجل الكتابة أولاً.. أم الحياة أولاً ومن ثم..».

× × ×

عندما قابلت كاتبك المسرحي سعدالله ونوس عام 1979م كي تسأله: «أنت.. الكتابة؟».

كنت مشمرا طموحاتك لوضع كتاب عن أعماله المسرحية، اختفى ونوس وراء باب غرفة نومه. حبس حاله أسبوعين ليطلع عليك برد مفاده:

«هذا سؤال شرس، تستغرق الإجابة عليه عمر الإنسان كله، سؤال فيه من الاستفزاز والمباغلة ما يجعل المرء يمد يده إلى جيبه، ليتناول على الفور بطاقةته الشخصية.. إذن لنتغلب على رغبة المباغلة، ولنبحث عن إجابة.. إنني مشروع دائب وقلق كي أكون فعالاً في زمني وبيئتي.. وإني أغص، وإني أبخلق في قاع مرآتي الموشورية، فأجد هذا المشروع مطوقاً بالصعاب، مهدوداً بالشكوك والوساوس.. لا تكفيني فعالية الشاهد على الزور والدجل.. أريد أيضاً فعالية الذي يقاتل مادياً ويومياً ضد الزور والدجل، وهنا بدأ بحثي الدائب عن الكلمة الفعل، كلمة رعاية كثيفة تكشف الواقع وتغيره في الوقت ذاته».

حين التقيت بسعدالله قبل أشهر من وفاته متأثراً بالسرطان كاشفته: «أنت مسكون بالهم العربي أكثر مما يجب!»

فاجأك رده: «أرغب أن أعيش الحياة بشكل فني»

شردت عيناه وراء نافذة تطل على باحة خلفية جرداء لمبنى متعدد الأدوار في أحد أحياء دمشق.. حيث يسكن. تابع: «لعلك تتذكر نمط حياة همنغوي؟!».

وقبل أن أجيبه تابع: «عشقي الجارف للبحر وقد ترجمته في «الشراع والعاصفة»..

صمت برهة وجيزة. تابع: «أحلم بامتلاك جزيرة صغيرة على مرمى النظر من الساحل السوري.. أعيش هناك وأكتب..».

أطلق ضحكة مججلة. ختم: «ومن شاء أن يراني.. من حبيبات أو أصدقاء أو صحفيين.. فعليه أن يعبر إلي سباحة». السنوات بانتظامها. لعل حنا مينا استبدل منزله القديم بأخر.. أما عن حلمه الرومانسي إياه..

× × ×

متى يبلغ الكاتب سن نضجه؟!.. في صيف عام 1991م.. وكنت قد بلغت الحادية والخمسين أزمعت أن تضع حلمك المختلف عن حلم حنا مينا شكلاً - موضع التنفيذ.. أشهر الاحتلال بعدما عايشتها. دخان حرائق آبار البترول مازال يحجب سماء الكويت.. وكان أن شددت كتبك وأوراقك وجواز سفرك باتجاه الشرق الأبعد. اتخذت من مكان هادئ في الفلبين مقراً، خلفاً كل ما له صلة بك وراء ظهرك.. بدءاً.. رأيت الكويت - من هناك - أجمل.. ذكرى الأرض وهي تتخلى عن شوائبها المترتبة على فعل بشري.. هرب إلى الكتابة، أم مجاهدة لتحقيق ذات هجين؟!.. ستة أعوام بلياليها.. وكان أن «إحداثيات زمن العزلة»..

عزلتان، إحداهما عن الوطن، لكنك

اختزل تعقيبه متخذاً صفة سؤال :
«وأنت؟!»

× × ×

تتسع لتشمل أربعة نصوص على رأسها
رواية «كانت السماء زرقاء» سعيك وراء
معرفة الأسباب من عدمه.

«كان» فعل ماض ناقص، وإذا كانت
السماء عام 1970 زرقاء، فما هو لونها
الآن؟!

الكتب التافهة لا تجد من يمنعها، ولكي
تجد قارئاً نوعياً يتوجب عليك أن تواصل
الكتابة عبر النوعية متأبطاً ما قاله قاسم
حداد في معرض أحد كتبه:

«تأخذ الكتابة صاحبها إلى المهالك. وإذا
كان يعرف أنه ذاهب إلى المهالك دون أن
يفكر بالتراجع سوف ينال ما يعيده إلى
الصواب باكراً، والصواب هو أن يحسن
إعداد نفسه لتلك الطريق، لا أن يستدير
عائداً إلى الخمول والغيبة».

وأنت تعود تقرأ المقدمة التي كتبها
الشاعر صلاح عبدالصبور لروايتك
الأولى «كانت السماء زرقاء» تصادفك
قولته: «هذه الرواية لن تمتع القارئ
المتعجل.. لكنها ستزعج القارئ المخلص
الرصين إلى التفكير».

الكتابة في توقعها لأن تكون فعلاً
تغييرياً وإن بدا مزعجاً.. الرقابات
العربية.. في غالبيتها.. هي التي انزعجت
أيامها، فصادت ومنعت، ومن بين عشرة
بلدان غامر الناشر اللبناني صدر لها
كتبك، لم تجد المصادرة في أكثر من
سبعة، الأنظمة التقدمية قبل غيرها، وعلى
الرغم من كونك تجهل كل ما هو عسكري،
إلا أن الأنظمة العسكرية ناصبتك.. في
وقت لم يدر بخلدك أن تناصبها الذاتها.

وجدت حالك تستوقف حالك.. أن تمنع
كتبك من هذا البلد أو ذاك المنع.. أما أن
تمنع شخصياً من دخول وطنك هذا
ويتنكر وطنك ذاك.. لتكتشف في مسار
الانقلابات أن الأنظمة - وهي تنزع جلودها
لتستبدله بمثله - لا تردد عن أن تسمح
للممنوع وتمنع المسموح.. لم يتبادر إلى
ذهنك أنها ريح التغيير، وتبادر إلى كتبك
أن تسرب بعضها، ليجري تداولها بين
أيدي صغاليك من جنسك. «نحن نقرأ
لبعضنا».

يبقى أن الرقابة الكويتية - وقت صدور
روايتك الأولى لم تبادر تمنع. هل حق لك
أن تزعم: «يكفيني أن أعلن في وطني»؟!..
أم تتحول عن زعمك، فالرقابة الكويتية
تحولت في موقفها من النص منذ عامين،
حيث أصدرت قرارها «المنع».
اندهاشك أو احتجاجك، رقعة المنع

ARCHIVE
<http://Archivebeta.net>

منذ البدء، كانت الكلمة هي الميزة الإنسانية التي سما بها بنو البشر على سائر المخلوقات، وكانت اللغة وسيلة التخاطب والتواصل ولم تحدد اللغة هوية رجالية أو نسائية إلا من خلال التذكير والتأنيث، ولذلك شربنا المعرفة من كؤوس الحروف دون تفريق أو تمييز.

وفي الآونة الأخيرة علت بعض الأصوات بتفريع منهج الأدب وإنجازاته بين تذكير وتأنيث لدرجة أن بعض الأصوات نادى بإلغاء نون النسوة وفي

حصاد الرابطة

محاضرات

مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته

هذا تجن، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أنها (نون النسوة) موضع احترام في القرآن الكريم، وهذه الأصوات تركز على بعض المصغيات والملاح التي تظهر في كتابة المرأة.

زينب العسال

مقدمة بقلم: فاطمة

يوسف العلي

والحقيقة أن الأدب هو الأدب، بمعنى أنه ما يؤدب النفس والروح من خلال النبل والفضيلة والجمال فتسمو الذات على ذاتها، وتسبح في فضاءات من الإبداع والتميز. وإن كان للأدب الذي يتوجه للمرأة من ملامح إلا أنه في النهاية يصب في بوتقة الإنجاز والإبداع، وينصهر هذا بذاك ليشكل الطرفان هرما إبداعيا يصعب تفكيكه وفصله، والأصح أن نقول هذه الرواية تعنى بشؤون نسوية أو أمور رجالية أو هذه القصة أو هذه المقالة وهكذا..

نرحب بالسيدة زينب العسال ضيفة على رابطة الأدباء من جمهورية مصر

العربية لتلتقي بكم في هذه الأمسية الطبية.

مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته

شاع مصطلح الكتابة النسوية أو الكتابة الأنثوية في الحياة الثقافية خلال العشرين عاما الماضية وتمخضت عن ذلك مناقشات حول «مفهوم الكتابة النسوية»، وهل هناك كتابة نسوية وأخرى ذكورية؟! بمعنى هل يختلف الإبداع النسائي عن إبداع الرجل؟ وكما هو الحال فإن المناقشات أدت إلى وجود فريقين مؤيد ومعارض.

والحقيقة أن القضية حينما أثيرت في أوساطنا الثقافية لم تأخذ الاتجاه الصحيح.. إنها لم تحظ باهتمام نقدي جاد، يقوم بتأصيل المصطلح في الثقافة العربية، مما أدى إلى وجود عوائق جمة أحاطت بالمصطلح، فالكاتبات ينزعجن تماما من وصف إبداعهن بأنه «أدب نسائي» ظنا منهن أنه أدب يحمل هموم وعالم المرأة الضيق، وفي مقال نقدي أن يرب العسالي نشر في مجلة القاهرة بعنوان «حديث العورة وامتلاك الوعي» بينت الكاتبة مدى اختلاط المفاهيم التي رافقت هذا المصطلح من خلال تفسير ورؤية المبدعات لمفهوم الكتابة النسائية، ومدى الاضطراب السائد في إجابتهن، فالبعض منهن اعتبره مفهوما قاصرا جدا عن استيعاب إبداع المرأة الذي وصف بأنه لا يعبر عن المرأة فحسب، تقول مي التلمساني: لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة، لأن الساحة الأدبية في مصر الآن تحتفي بأي كتابة لمجرد أن صاحبها امرأة، وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة وانتقاص للإبداع نفسه، بينما ترى أخريات (هدى جاد، سعاد شلش، إحسان كمال ووفية خيرى) أن خير من تحدث عن المرأة كان إحسان

عبد القدوس.

إن الإشكالية التي يثيرها المصطلح تكمن في كلمة «نسائي» التي لها دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهم، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري..!

ظلت كلمة نسوي تحمل دلالات التعصب للنساء على حساب الرجل ومحاولة نفيه، وارتباط هذا المصطلح بالحركة النسوية النشطة في الغرب في ستينيات القرن الفائت، زاد من صعوبة التعامل معه وبالتالي قبله..! حيث إن الخصوصية الثقافية الغربية والمنتجة للمصطلح لا تتلاءم كلية مع الخصوصية الشديدة للمرأة العربية.

وهي خصوصية شديدة التفرد أضيف إلى ذلك كونها متعددة وغير ثابتة وتخضع لعوامل عدة منها ثقافة المرأة ووضعيتها الاجتماعية، وبالتالي وعيها بحقيقة وضع المرأة في المجتمع العربي، المؤثر بشكل مباشر وفعال في إبداعها الأدبي وهي العلاقة التي غابت طويلا نظرا للظروف الثقافية والتاريخية التي أعاقحت حركة المرأة في الوطن العربي، ومع ذلك لا يمكننا إغفال تلك الطفرة المصاحبة لحركة التحرر الأمر الذي أعقبه نيل المرأة العربية بعض حقوقها المسلوبة ونتج عنه بلاشك زيادة في عدد الكاتبات في الوطن العربي بعدما كانت الكتابة مقصورة على الرجل، أما المشافهة والحكي فمن نصيب المرأة كإحدى تجليات سيطرة المجتمع الأبوي، إضافة إلى سيطرة مطلقة على الذهنية العربية في المفاهيم المطروحة للأنثوية والذكورة. فهي مفاهيم مغلقة على ذاتها ونهائية موصوفة بالسذاجة والسطحية!! والداعية إلى تأطير وضع المرأة داخل إطار مخملي أنثوي يرفل

مسألة وضع الأدب النسائي ومرجعيتها ومن ثم فإن العديد من الناقداً اللائى تعرضن للتعريف ينطلقن من التوافق مع رؤية المجتمع للمرأة التي تعتمد على تقويض ثنائية أنثوي / ذكوري، أي خلخلة بنية الفكر السائد والمسيطر.

اعتبر مقال «ضحكة الميدوزا» 1975 للكاتبة هيلين سيكو تأسيساً لمفهوم الكتابة الأنثوية، تقول: «الإبداع الأنثوي لا يمكن تنظيره أو تضمينه أو تشفيره، وهذا لا يعني أنه ليس موجوداً، ولكنه سوف يتخطى دائماً الخطاب الذي يجدد المنطق الذكوري». هيلين تدعو إلى الخروج من منطقة السيطرة والقمع والهيمنة الفلسفية فهي كتابة تعمل في الثغرات in between لتعاين التفاعل بين المماثل والمغاير، وهي العملية التي من دونها لا يعيش شيء. «التفاعل هنا يهدف إلى حركة مستمرة بين تبادل الذات».

ثمّة جهود أخرى قامت بها لوسي أريجارى اعتمدت على تحليل الخطاب الفلسفي الغربي، ففي رسالة بعنوان «مرأة المرأة الأخرى» توصلت أريجارى إلى أن المرأة في هذا الخطاب ليست إلا امرأة عاكسة للذكورية، وبذلك تحرم المرأة من حق التمثيل الذاتي self-representation أي أن الخطاب الأبوي يضع المرأة خارج التمثيل فتصير المرأة هي الغياب والسلبية والقارة السوداء، وفي أحسن الأحوال رجل ليس كاملاً. الأمر الذي يؤدي بالمرأة إلى طريقين لا ثالث لهما، الأول أن تطرح منظورها الذاتي عن نفسها وفي هذه الحالة لن يسمع صوتها إلا على أنه ضجة تقع خارج نطاق الخطاب الذكوري.

والثاني: أن تقوم المرأة بإعادة تمثيل الدور المرسوم لها باعتبارها مقلدة ومحاكية للرجل فيؤدي الأمر إلى وجود

في الرقّة وينعم بحراسة ذكورية يقظة، تكبل كل ملكاتها ومحاولاتها في المسألة لوضعيتها الراهنة، مقابل لمفهوم الرجولة بمعنى القوة والسلطة والتفوق على المرأة، فأى إقرار بوجود المساواة الذي اكتسب مفهوماً مغلوطيناً وهو الندية. فالمساواة هنا تعني في المقام الأول بالحقوق والواجبات بين الرجل والمرأة كبشر، ولا تحفل بالاختلاف فلا تلغي المساواة الاختلافات بينهما. من هذه النقطة كان الرفض لمفهوم الأدب النسائي المتضمن داخله التراتبية الدونية.

تقول لطيفة الزيات: «رفضت إدراج كتاباتي الإبداعية في باب الأدب النسائي، ودأبت على القول أدب أو لا أدب، فن أو لا فن؟ وما من أدب رجالي وآخر نسوي، وممر الزمن وكان أن نضجت وتعلمت أن الإقرار بالندية بين الرجل والمرأة يتضمن إقراراً بالاختلاف وأن تمييع نقاط الاختلاف لا يعني بالضرورة تفضيلاً لجانب على الآخر، ولا تمييزاً فنياً لجانب على الآخر».

نحن أمام إشكالية مجتمع يقبل المرأة ويرفضها، وفي رفضه ينكر عليها ذاتيتها وتفرداها واختلافها الأمر الذي يؤثر على مكانة المرأة لصالح تثبيت مكانة الرجل.

إن أهم حقوق المرأة هو التعبير عن ذاتها، وحققها في بلورة رؤيتها لذاتها عبر الإبداع، لكن كيف لنا أن نثبت وجود أدب نسائي؟ وقبل ذلك علينا أن نلقي السؤال: ما هو الأدب النسائي، وهل هناك سمات تميزه عن الإبداع الذكوري؟ وهل يمكن لهذا الإبداع أن يحتل مكانة مساوية للإبداع الذكوري؟ أو على الأقل يقوم بخلخلة مركزية هذا الإبداع، والحقيقة أن وجود تعريف محدد للأدب النسائي يعد مخاطرة، ولا يعني هذا أن نولي وجهنا عن

مشوه لا يعبر عن حقيقة المرأة.

تقول أريجاري: «يجب على النساء أن يظهرن أنه من الممكن للجانب الأنثوي تجاوز خللة المنطق الذكوري»، وتضيف: «إن المرأة لا يمكنها أن تكتب من داخل هذا السياق محاكية الخطاب الأبوي، وعندئذ يمكن قراءة الأنثوي من المساحات الفارغة Blank Spaces، وهو ما أطلقت عليه هيلين سيكو الثغرات in between، كما نرى فإن القصصية من محاكاة الخطاب الأبوي هي تخريبه من الداخل وهذا التخريب لا يهدف إلى انتزاع قوة ما، فالمشكلة التي يطرحها الفكر النسوي ليست فقط رفض ممارسة القوة، ولكن أيضا كيفية تغيير علاقات القوى السائدة، مما يؤدي إلى تغيير مفهوم القوة في حد ذاته. التيار الفرنسي يعتمد على كسر الثنائية، ومحاولة إيجاد علاقة بين الذات والعالم الآخر. ويهدف أيضا إلى قراءة الأنثوي حيث يكون النقد، وكتابة الأنثوي حيث يكون أو يتخلق الإبداع، في الثغرات وفي المناطق المعتمة التي لا تسلط عليها الأضواء، رغم وجودها بالفعل ولكن يظل وجودا غير معترف به لأنها لا تمثل «المماثل».

أما التيار الأمريكي فمن أشهر رائداته ألين شولتر في مقالها «النقد النسوي في البرية» تحدد أربعة مداخل هي: البيولوجي، واللغوي، والنفسي، والثقافي، وتؤكد على أهمية المدخل الثقافي الذي يجمع المداخل الثلاثة، فالنساء تمثل مجموعة صامتة بالنسبة لما يمثله الرجال «المجموعة المهيمنة»، تطرح المجموعتان أفكارا ومعتقدات على مستوى اللاوعي، غير أن المجموعة المهيمنة تسيطر على الأشكال والتراكيب التي يعبر عنها الوعي نفسه، وبذلك يتوجب على المجموعة

الصامتة أن تعبر عن معتقداتها من خلال القنوات التي تسمح بها المجموعة المهيمنة فالمرأة هنا لا تعبر عن ذاتها إلا من خلال الطقوس والفن والخبرات الحياتية الخاصة بالمرأة والمختلفة تماما عن خبرات الرجل وتسمى هذه المنطقة عند أوردنر «المنطقة البرية» وهي تمثل المنطقة التي تقع فيها خبرات الرجل، لكن في منطقة الوعي، لا يوجد مماثل للمرأة، فالوعي كله يقع في منطقة الهيمنة الذكورية.

أعتقد أن التيار الأمريكي يقترب بشدة من التيار الفرنسي الداعي إلى إفساح مكان للأنثوي داخل منطقة النفوذ الذكورية، فالأنثوي هو الهامش الصامت غير المرئي، المعتم القابع في ركن ما من اللاوعي، غير معترف به في منطقة الوعي. إذا نجح في أن يدخل ويقتحم دائرة الهيمنة التي تقرر اللغة وتشكل الوعي سوف يصبح لديه القدرة على إيجاد مكان له ويقوم بإعادة تشكيل العلاقات وصياغة الوعي للوعي الضد للتعبير عن نفسه حتى تدخل الكتابة النسوية في النظام الرمزي، ويتحول اللاوعي إلى وعي والمسكوت عنه إلى معلن. ولكننا في هذه الحال - علينا أن ندرك أن الكتابة النسوية ليست هي المشاعر المكبوتة بقدر ما هي تمثيل المكبوت، فالأدب الذي يسدل الستائر لا ينتج أدبا، والتعبير لفرجينيا وولف، يتوجب علينا ألا نخجل من التعبير عن عقولنا وأجسادنا، وحينما نقول أجسادنا لا نعني أبدا ما يثير الغرائز وما يصدم الإحساس والشعور أو يخدش الحياء وإن كان هذا التعبير مطاطيا وغير محدد، لكن المقصود بالتعبير عن أجسادنا أن نقوض كل الحواجز ونهدم التراتبية، فالجسد هو الذاكرة والاتصال وهو المتكلم المميز للحيز المكاني المعيش.

دمشق: البيان - عواصم ثقافية

علي الكردي

على هامش معرض الكتاب العربي الخامس بدمشق



ندوة حول «حوار الحضارات»

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● د. يوسف سلامة: عصر ما بعد
الحدثة فرض مبدأ قوة الإرادة مقابل
العقل.

● د. حسن حنفي: صراع الحضارات
هو من نتائج الحضارة الغربية.

● د. مروان فارس: العولمة على أبواب
الألفية الثالثة نموذج لإلغاء الحوار من
الثقافة.

● د. سمير أمين: هل تعني العولمة
تجنيس المجتمعات ضمن نموذج واحد؟!!

تصادم حضارات أم حوار حضارات؟!

هل يمكن استبدال ما بات يعرف
بـ«تصادم الحضارات»، أو «صراع
الحضارات» بخطاب جديد يستند إلى
«حوار الحضارات»، هذا المفهوم الذي دعا
له في الآونة الأخيرة الرئيس الإيراني

ما بعد الحداثة» بتعريف الحضارة، وتحديد سماتها والوسائل التي تنتشر من خلالها، ثم انتقل إلى تحديد الخصائص التي تميز الحضارة الغربية وظروف نشأتها وتطورها من عصر النهضة إلى عصر التنوير، ومن ثم فالحداثة وما بعد الحداثة، وتوقف مطولا عند مفاهيم إرادة القوة، وخطاب القوة والحقيقة النسبية والصراع الحضاري الذي يميز مرحلة ما بعد الحداثة.

واعتبر أن الحضارة هي ذلك النشاط الرفيع والمركب الذي يضم أعلى أنشطة الحياة والملكات الإنسانية التي تعبر عن نفسها من خلال الأدب والفن والاقتصاد والسياسة، وأن لكل حضارة فكرة حضارية محددة تنهض على أساسها، وهي تحمل بناء متناقضا، ومن يحاول رصد التاريخ الحضاري سيكتشف أن التقدم الحضاري ينضوي على اتجاهين مختلفين: الأول يتمثل بأنه كلما تقدمت الحضارة، كلما أصبح ميلها إلى الحرية والعدالة أكثر اتساعا، والاتجاه الثاني يتمثل بأن الإنجازات الحضارية (التقنية والمادية) تتحول إلى نوع من المعوقات لتقدم الوعي بالحرية، حيث يصعب علينا أن نجد رابطا ما بين الميل إلى الحرية، والميل إلى الاستبداد الذي تمارسه هذه الحضارة على غيرها من الحضارات.

واعتبر د. سلامة أن كل فكرة حضارية تظهر عادة ميلا إلى الكلية والشمولية، والرغبة في الانتشار، أما الكلية فهي الأساس العقلاني الذي تؤسس عليه الحضارة مبررات انتشارها، وأما الشمول فهو ذلك الميل الذي يصاحب الحضارة إلى أن تقمع وتغزو المناطق الحضارية الأخرى، وأما الانتشار فهو تحقق الشمول ونجاح الفكرة الحضارية

محمد خاتمي ليكون أرضية في الانفتاح على الآخر من جهة والحفاظ على الخصائص الوطنية والثقافية والهوية الذاتية من جهة أخرى؟!

وهل هناك مناخ صحي لمثل هذا الحوار في عصر العولمة، وانفجار المعلوماتية في ظل تلك الدعوات التي تنحو نحو «توحيد العالم، وجعله أكثر إنسانية وعدلا وتطورا». كما تقول. ولكن تحت مظلة الأمركة الثقافية، وسياسة هيمنة القوة الأحادية الجانب، والصراعات الإثنية والعرقية التي تنتشر في العديد من بقاع العالم، مما يثير الكثير من الإشكالات المعقدة على مختلف الصعد الاقتصادية والسياسية والثقافية، وخاصة في بلدان (الأطراف) التي تحاول أن تبحث عن حلول تحمي بها كينونتها الاقتصادية والسياسية، وتحافظ من خلالها على هويتها الثقافية؟

ندوة «حوار الحضارات» التي عُقدت بدمشق على هامش مؤتمر الكائنات الحية العربية الخامس، حاولت مقارنة هذه الموضوعات الإشكالية من خلال مجموعة محاضرات شارك فيها المفكرون: د. سمير أمين، ود. حسن حنفي من مصر، د. رضوان السيد، ود. مروان فارس من لبنان ووزير الثقافة التونسي د. عبد الباقي الهرماسي، ود. يوسف سلامة من فلسطين، ود. عادل العوا، د. سامي الخيمي من سوريا، وهنا تكتيف لأهم ما جاء في تلك المحاضرات.

د. يوسف سلامة

الحضارة بين الحوار والصراع

افتتح د. يوسف سلامة محاضرتة «الحضارة بين الحوار والصراع في عصر

الأحلام الكبرى حول فكرة الثورة والحرية والعدالة.

وختم د. سلامة محاضرتة بالتساؤل عن الإمكانية المتاحة لأمة ضعيفة كأمتنا، انهارت فكرتها الحضارية منذ ألف عام أن تنتج خطاب قوة، ورأى أن الديمقراطية والتعددية والحرية والحوار الذاتي في هذه الشروط هو الكفيل بإنتاج ذات موحدة قادرة على إنتاج خطاب قوة يستطيع مواجهة الآخر، وغير ذلك تبقى دعواتنا للحوار الحضاري مع الآخر مجرد أوهام أو دعوات أخلاقية لا معنى لها.

د. حسن حنفي

تقاطع د. حسن حنفي في محاضرتة «صراع الحضارات أم حوار الثقافات» مع بعض مما قاله د. سلامة، حيث أشار إلى السياق الذي أفرز مفاهيم الصراع والعولمة ونهاية التاريخ.. وأكد أن مفهوم «صراع الحضارات» هو نتاج الحضارة الغربية، أما حوار الثقافات فهو نتاج الحضارات الشرقية، وقد مارسه الإسلام بأعلى مستوياته.

ورأى أن الغرب بدأ مع انهيار المعسكر الشرقي يفرز مفاهيم من طراز: العولمة، ونهاية التاريخ، والمجتمع المدني، حقوق الإنسان، وحقوق المرأة، وحقوق الإثنيات العرقية والأقليات، وكذلك صراع الحضارات، وكلها مفاهيم رأى أنها تبدو علمية وبريئة في الظاهر، لكنها مفاهيم عنصرية وعدوانية وأحادية الجانب من الداخل، وتسعى إلى توجيه ثقافة الشعوب بالاتجاه الذي يخدم مراكز العولمة.

واعتبر د. حنفي أن مفهوم صراع

في أن تخرج من ذاتها إلى الآخر، وهذه الميول الثلاثة لا تتحقق إلا بالغزو، لذلك فالغزو من طبيعة الحضارة، وعليه فكل حضارة هي حضارة غازية.

من جهة أخرى اعتبر أن فكرة انبعاث حضارة ما بعد اندثارها أمراً متعذراً، لأن الفكرة الحضارية مرتبطة بمجموعة من الظروف الموضوعية والزمنية المحددة.

ورأى أن الحضارة الغربية تميزت بميل أكثر اتساعاً للشمولية والكلية والغزو، وتضائل فيها مبدأ التفاعل بين العلة والمعلول عن سابقاتها من الحضارات الأخرى، إذ إنها لا تؤثر أكثر مما تتأثر ولعل هذا برأيه ما يطلق عليه «العولمة».

ثم استعرض د. سلامة المراحل التي مرت بها القارة الأوروبية (عصر النهضة، الإصلاح الديني، عصر التنوير الذي حيد الثقافة الدينية) وصولاً إلى الحداثة التي عبرت عن نفسها في بعدين هما: الذاتية، فقد أصبحت الذات هي مركز العالم، واعتبر أن هذا التحول هو تحول فلسفي كبير. والثاني: العقلانية التي قامت على مبدأ العلة، فلكل حادثة سبب، بيد أن الحداثة سرعان ما أضحت إلى اللاعقلانية وانهيار القيم التي أصبحت بلا جدوى.

وهكذا دخلت الحضارة الأوروبية فيما بات يطلق عليه «عصر ما بعد الحداثة» الذي وضع مبدأ قوة الإرادة النيتشوية مقابل العقل.

ثم اكتشف مفكرو ما بعد الحداثة أن الحقيقة لا توجد خارج الخطاب الذي أصبح مصدراً لكل الحقائق، وهذا ما جعل الأولوية لدراسة النصوص بدلاً من دراسة الواقع.

وهذا ما روج لنسبية الحقيقة، وتعدد الحقائق بتعدد المجتمعات وهكذا تبخرت

«ثقافة الحوار في الحضارة العربية» على حركة الجدل في الحضارة العربية، وعلى إعادة صياغة الفكر القومي بحيث يستطيع مواجهة واقع العولمة، واعتبر أن «الشرق أوسطية» ليست إلا مرتبة من مراتب العالمية الجديدة، وضعت لتحل محل القومية كعصبية موحدة جامعة.

واعتبر أن العولمة هي أكثر من منحى في الاقتصاد، إنها منظمات وشركات، وثقافة، وفي كل ذلك هناك جامع هو الاستبداد الذي تقتضي مواجهته التمسك بمبادئ العدالة والسلام والتي هي بحد ذاتها كمبادئ موضوع نزاع. إذ إن نمط الحوار داخل هذه الحضارة الجديدة لا يحتمل التضادات في داخله، بل يمضي في اتجاه واحد لتتكون حوله أحادية تتناول القضايا الخارجية عنه بمنطقها هي. وكذا كانت حرب الخليج الأولى والثانية والتسويات المتعددة في المنطقة من ظواهر الإخضاع في إطار الأحادية المتوحشة في تفرداتها تشكل جوهر الحضارة العالمية الجديدة، وهو النموذج الذي سيلغي اعتراضات كبيرة في الألفية الثالثة، بإلغائه الحوار من الثقافة، وحين يتهاوى الحوار، تتهاوى الثقافة فتقع الحضارة في مجهول المتغيرات.

د. سمير أمين ثقافة العولمة أو عولمة الثقافة

حاول الدكتور سمير أمين في محاضراته التمييز بين مفهومي ثقافة العولمة، وعولمة الثقافة فرأى أن ثقافة العولمة التي تسود العالم شئنا أم أبينا، هي ثقافة ينتجها الواقع، الذي تسود فيه مبادئ الرأسمالية، وهي نظام شامل له أبعاده الثقافية التي سادت رغم وجود

الحضارات تاريخي لدى الغرب فاسكندر المقدوني أراد تدمير الثقافات الأخرى باسم الثقافة اليونانية وكذلك حاولت الحضارة الرومانية أن تفعل الشيء نفسه.

وحول نموذج حوار الثقافات الذي أبدعناه نحن فقد رأى د. حنفي أنه ساد قبلنا في كل حضارات الشرق القديمة الهندية والصينية وحضارة ما بين النهرين، ثم جاء الإسلام ليعبر عن هذا الحوار عندما اعترف بالديانات السابقة عليه، وبالقيم الأخلاقية الموروثة، وهذا أخذ شكلا أكثر وضوحا من خلال علاقة المسلمين بالبلاد التي فتحوها، فأرسطوه المعلم الأول، وأفلاطون صاحب الأيدي والنور، وهكذا امتزجت الثقافة العربية القائمة على اللغة والشعر بالطب والفلسفة، وكان العقل هو أساس النقل وأخرجنا حضارة كاملة لا نستطيع أن

نميز فيها ما بين الثقافة العربية وبقية الثقافات، هذه الثقافة التي انتقلت إلى الغرب عبر الأندلس. وأنهى د. حنفي حديثه بالقول: كثيرا ما نسمع حاليا عن الحوار العربي-الأوروبي، والحوار بين الشمال والجنوب وما شابه، أما الحوار العربي-العربي، أو السوري-السوري وما شابه فهو غائب ولكن سيأتي يوم ونتوحد به بالحوار، ونتجاوز أخطاءنا بحوار مفتوح بين الإسلامي والاشتراكي، والقومي، والليبرالي، فلكل الحق في أن يجتهد في سبيل مصلحة وطنه.

ثقافة الحوار د. مروان فارس

ركز د. مروان فارس في محاضراته

ليس على أساس الاقتصادية الليبرالية، أو آليات السوق الحرة، وإنما على أساس الهيمنة السياسية والعسكرية للمركز متمثلاً بالولايات المتحدة وأوروبا واليابان، وهذا يعني أن الحديث عن قبول العولمة الاقتصادية ورفض الهيمنة العسكرية أمر مستحيل، إذ لا يمكن الفصل بين الأمرين.

وختم د. أمين محاضرتَه بمجموعة استنتاجات متسائلاً: كيف تطور قيما جديدة، وهل العولمة الثقافية المطلوبة معناها تجنيس المجتمعات جميعها بحيث تكون على نمط واحد هو النمط الأمريكي أو الغربي؟

وأضاف: أنا لا أعتقد ذلك، وبرأيي أن مشكلة بناء مجتمع أو حضارة جديدة على الصعيد العالمي تتم بإعطاء اسم آخر لهذا المستقبل، الذي يفترض التعددية الحقيقية، واحترام الموروث الثقافي، بما فيه الموروث الديني، ومن هنا تفترض هذه التعددية: الإبداع، وبالتالي إنتاج خصوصيات جديدة مستقبلية، لا علاقة لها بالضرورة بالماضي.

الخصوصيات، وهذه السيادة أدت إلى إخضاع القيم المرتبطة بالثقافات السابقة على الرأسمالية وتوظيفها لصالح الثانية، وفي حين أن هذه العملية نجحت في دول المركز إلا أنها فشلت في دول الأطراف، وأفرزت تناقضات مختلفة من حيث الكم والكيف، وهنا تكمن الإشكالية.

أما عن «عولمة الثقافة» فهي آلية تؤدي إلى إنتاج ثقافة مستقبلية أخرى، ثقافة مرتبطة بتغيرات جوهرية سواء على صعيد إدارة الاقتصاد أو المجتمع، وهي عملية - برأيه - بدأت وسوف تستمر لإنتاج ثقافة جديدة ماتزال مجهولة الملامح حتى الآن.

وفي هذا الإطار، حاول د. أمين تحديد مفهومي الحداثة والعولمة، واعتبر أن ما يميز الحداثة، ويشكل قطيعتها مع الماضي هو إعلانها مبدأ «الإنسان هو صانع تاريخه، وأن الثروة هي مصدر السلطة، أي هيمنة الاقتصاد على السياسة». واعتبر أن هذا المفهوم هو المسؤول عن صناعة المجتمع سياسياً وثقافياً وقد تطور وتوسع من خلال إنجاز مبادئ الديمقراطية والمواطنة، وهذا يعني أن الإيديولوجيا البرجوازية قائمة على أساس التلاقي بين ما تنتجه آليات السوق، والممارسات الديمقراطية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي قائمة على التناقض بين مجال إدارة المجتمع (مبادئ الديمقراطية والتعددية وحقوق الإنسان) وبين الاقتصاد، والتحدي الأساسي هو كيف نبني جسراً يربط المجال الاقتصادي بمجال إدارة السياسة بحيث يعطي لمفهوم الديمقراطية معنى أعم وأشمل وأعلى.

وعن ملامح المرحلة الحالية رأى الدكتور سمير أمين أن هناك مشروعاً جديداً، واستراتيجيات للعولمة تنهض

رسالة المغرب: من صدوق نور الدين

● لم تكد تمر سنة كاملة على إنشاء جمعية «رابطة أدباء المغرب» تحت رئاسة الروائي أحمد المديني، حتى تقدم بالاستقالة من مكتبها المركزي عضوان أساسان هما: الشاعر محمد بن طلحة والقاص محمد الهادي، ومعا يعتبران من الأسماء القوية الحضور في الساحة الثقافية بالمغرب، حيث إن باستقالتهما تكون الرابطة فقدت ميزان قوتها المتمثل في نوعية الأسماء التي عملت على بلورة فكرة إنشائها، والتي لم يبق من اللامعين فيها سوى أحمد المديني والناقد سعيد يقطين والروائي محمد عز الدين التازي.

واللافت أن تقديم

الاستقالة جاء بعيد

الإعلان عن برنامج

مكثف للنشاط السنوي

المرمق قديمه بين 1999 / 2000 .. والذي تزامن بالضبط مع استضافة الرابطة للأستاذ عبد الكريم غلاب في عرض موسع عن «الأدب المغربي الحديث» الذي قدمه للحضور رئيس الرابطة، بينما ألقى الدكتور إبراهيم السولامي شهادة في الموضوع.

ولقد تم تعليل الاستقالة بعاملين

أساسين:

1 - سلطة الرئيس ..

2 - خرق القانون المنظم للرابطة ..

وللذكر، فإن هذه الجمعية، من حيث تأسيسها، جاءت في أعقاب الصراع على مشكل رئاسة «اتحاد كتاب المغرب»، التنظيم الأول والمعترف به عربيا ودوليا، على أن تنظيم «الرابطة» يفتقد للمناصرة، ولغياب الأعضاء المنتمين إليه، إلى جانب عدم امتلاكه منبرا إعلاميا يحمل اسمه ويدافع من خلاله عن آرائه وطموحاته، إلى الافتقار لمقر رسمي ..

استقالتان في «الرابطة»:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد كتب كلمة الكتاب المقدم لهؤلاء الفنانين، القاص المغربي إدريس الخوري، أما الكلمة النقدية فصاغها حسين إبراهيم..

إصدارات:

١- بعد توقف طويل، صدر العدد الجديد من مجلة «آفاق» التابعة لاتحاد كتاب المغرب.. ويمكن القول إن هذا العدد هو الأول في سياق المسؤولية التي تحملها الشاعر نجمي حسن، وقد أفرد للمفني:

(١) السرد العربي القديم.
(2) والروائي محمد زفزاف بين الكتابة والحياة.
على أن من بين الأسماء العربية المساهمة في هذا الكتاب، نجد «سركون بولص»، «هاشم شفيق»، «حاتم الصكر»، و«عبد المنعم رمضان».

● احتضنت قاعة «الواسطي» بالدار البيضاء للفنون التشكيلية، وبتنسيق مع فرع اتحاد كتاب المغرب بنفس المدينة، معرضاً ثلاثياً، أسهم فيه كل من عبد الكريم الأزهر، وعبد الله الديباجي، وناجب الزبير.. والواقع أن هذا المعرض يأتي في أعقاب حصيلة من الإبداعات الفنية التي تم احتواؤها ضمن معارض فردية وجماعية.. بمعنى آخر، فإن تجربة هذا المعرض ليست الأولى في حد ذاتها وإنما تأتي في أعقاب معارض سابقة، علماً بأن من هؤلاء الفنانين من سبق وعرض خارج المغرب.. ومنهم على السوء من فاز بجائزة الشباب للمبدعين التشكيليين، وأقصد عبد الله الديباجي.

اختير كعنوان لهذا المعرض «انعكاس»..

٣- صدر للأستاذ محمد أمنو صر كتاب جديد تحت عنوان «خرائط التجريب

والواقع أن المغرب كبدا، غير مؤهل لاحتضان مؤسستين للكتاب والأدباء، ذلك أن حجم الأسماء المتداولة فعلاً وحضوراً لا يكاد يتجاوز 200 كاتب، في كثافة سكانية تصل إلى ثلاثين مليون نسمة.. وأما البقية، ومن جملتهم أعضاء في اتحاد المنظمة الأساس، فثمة من توقفوا عن الكتابة والتأليف منذ زمان، بل إن منهم انخرط في جمعيات أخرى وتخلّى عن مسؤولية الكتابة والإنتاج دون أن تغفل عن أسماء وافاها الأجل المحتوم..

إنني أعتقد أن عمر الرابطة قصير، ذلك أنه وفي غياب الإمكانيات المادية، والكفاءات الفكرية القادرة على تحريك الاتصال وخلق فرص العمل والإنتاج، فإن من شأن تنظيم كهذا الانتهاء مبكراً..

انعكاس

● احتضنت قاعة «الواسطي» بالدار البيضاء للفنون التشكيلية، وبتنسيق مع فرع اتحاد كتاب المغرب بنفس المدينة، معرضاً ثلاثياً، أسهم فيه كل من عبد الكريم الأزهر، وعبد الله الديباجي، وناجب الزبير.. والواقع أن هذا المعرض يأتي في أعقاب حصيلة من الإبداعات الفنية التي تم احتواؤها ضمن معارض فردية وجماعية.. بمعنى آخر، فإن تجربة هذا المعرض ليست الأولى في حد ذاتها وإنما تأتي في أعقاب معارض سابقة، علماً بأن من هؤلاء الفنانين من سبق وعرض خارج المغرب.. ومنهم على السوء من فاز بجائزة الشباب للمبدعين التشكيليين، وأقصد عبد الله الديباجي.

الروائي»، ولقد ركز فيه بالتحليل والدراسة النقدية على متن روائي مغربي هو «أوراق» عبدالله العروي، «الضوء الهارب» محمد برادة، «مدارج الليلة المعودة» موليم العروسي، «شجر الخلطة» الميودي شغوم، «حديث الجثة» (محمد أسليم)، إلى جانب المتن الروائي لـ «أحمد المديني» و«جنوب الروح» لمحمد الأشعري.

4- يواصل القاص جمال بوطيب مساره الإبداعي، وذلك في جنس القصة القصيرة، ولقد اختار لمجموعته الجديدة «مقام الارتجاف»، وتتضمن حصيلة من القصص التي كتبت بين فترات متباعدة. تبقى الإشارة إلى كون هذه المجموعة هي الثالثة بعد:

(1) الحكاية تأبى أن تكتمل.. قصص (1993) ..

(2) برتقالة للزواج.. برتقالة للطلاق.. قصص (1996) ..

5- في سلسلة المعرفة للجميع، صدر للدكتور زكي الجابر، كتابه الإعلام والتربية، ويجمع فيه بين حقلين يتكاملان ويتقاطعان على السواء: الإعلام والتربية.. ولقد قسم المؤلف إلى ثلاثة أقسام:

(1) الإعلام والمؤسسة.

(2) الإعلام والمؤسسة التعليمية..

(3) التنظيم الإعلامي العربي..

6- بعد صمت طويل، عاد القاص إدريس الصغير للنشر، وذلك بإصدار مجموعته «معالي الوزير»، ضمن سلسلة «شراع» للإبداع.. وتتضمن العدد من القصص القصيرة: حكاية بسيطة، ومع ذلك حلق العصفور في السماء، الساقية، الطبق الطائر، الرجل والسيقان، وغيرها من النصوص.